Deutsche

National-Litteratur

Deutsche

National-Litteratur

Historisch kritische Ausgabe

Unter Mitwirkung

von

Dr. Arnold, Dr. G. Balke, Prof. Dr. K. Bartsch, Prof. Dr. R. Bechstein, Prof. Dr. O. Behaghel, Prof. Dr. Birlinger, Prof. Dr. H. Blümner, Dr. F. Bobertag, Dr. R. Boxberger, Dr. W. Creizenach, Dr. Joh. Crüger, Prof. Dr. H. Düntzer, Prof. Dr. A. Frey, L. Fulda, Prof. Dr. L. Geiger, Dr. R. Hamel, Dr. E. Henrici, Dr. M. Koch, Prof. Dr. H. Lambel, Dr. R. Frhr. v. Liliencron, Dr. G. Milchsack, Prof. Dr. J. Minor, Dr. F. Muncker, Dr. P. Nerrlich, Dr. H. Oesterley, Prof. Dr. H. Palm, Prof. Dr. P. Piper, Dr. H. Pröhle, Dr. Adolf Rosenberg, Prof. Dr. A. Sauer Prof. Dr. K. J. Schröer, R. Steiner, Prof. Dr. A. Stern, Prof. Dr. F. Vetter, Dr. C. Wendeler, Dr. Th. Zolling u. a.

herausgegeben

von

Joseph Kürschner

---

76. Band

Zweite Abteilung

Herders Werke III. 2

Stuttgart

Union Deutsche Verlagsgesellschaft

Herders Werke

Dritter Teil

Zweite Abteilung

Kritische Wälder I. Briefwechsel über Ossian u. s. w. Shakespear. Von Ähnlichkeit der mittl. englischen und deutschen Dichtkunst. Plastik. Winckelmann. Lessing

Herausgegeben

von

Dr. Hans Lambel

Stuttgart
Union Deutsche Verlagsgesellschaft

[1890]

Druck von B. G. Teubner in Leipzig

Einleitung.

I.

Die „Kritischen Wälder" und die „Plastik".

1.

Schon von der Besprechung der umgearbeiteten zweiten Fragmentensammlung und des zweiten Torso-Stückes (Einl. zu T. III. 1, XXXVIII ff. XLIV ff.) war die Rücksichtnahme auf die „Kritischen Wälder" nicht auszuschließen. Denn umfangreiche Stücke jener nicht zum Druck gelangten Schriften kamen erst in den „Wäldern" ans Licht, die in mehr als einer Beziehung als eine Fortsetzung der „Fragmente" und des „Torso" gelten können. Daraus erklärt sich auch die sonst unbegreifliche Raschheit ihrer Entstehung.

Der Titel, über den sich Herder später selbst erklärte (S. 171, 12 ff. u. Anm.), begegnet zuerst in der zu Fragm. 153, 10. Kr. W. I, 47, 1 erwähnten Reihe von Aufsätzen über Winckelmanns Kunstgeschichte, die mit den fünf ersten Fragmenten der umgearbeiteten zweiten Sammlung (vgl. Einl. zu T. III, 1, S. XXXVIII f.) eng zusammenhängen und zum Teil (Kap. 2. 3) in dieselben (3, 4 und noch 6 Eingang) verarbeitet wurden (SWS. III, X f., IV, 199 ff.). Eben dadurch bestimmt sich die Entstehungszeit dieses unvollendet gebliebenen „Kritischen Wäldchens" (SWS. IV, 202) spätestens auf Ende 1767. Die Erklärung Winckelmanns in der Vorrede seines Werkes, nach der weiteren griechischen Bedeutung des Wortes G e s c h i c h t e den „Versuch eines Lehrgebäudes" liefern zu wollen, giebt Herder Anlaß zu dem Versuche,

die Grenze zu ziehen zwischen Geschichte und Lehrgebäude. Er prüft die Winckelmannsche Auffassung des Begriffes Geschichte (vgl. SWS. III, 494 zu 374 17) an der Manier der großen griechischen Geschichtschreiber Herodot, Thukydides, Xenophon (vgl. die erste umgearbeitete Fragmentens. T. III, 1, 378ff.), die kein Lehrgebäude liefern; erst ihre Nachfolger, Polybius insbesondere, betraten diese Bahn, und vollends die Neuern, als deren Vertreter er den Engländer Hume vorführt, den er gründlich und „mit Verehrung" studiert hatte, aber nicht so sehr „als Geschichtschreiber, sondern als einen Philosophen der brittischen Geschichte". Das Ergebnis ist: eine Geschichte kann Lehrgebäude sein, wenn sie „das Band zwischen Grund und Folge" aufsucht; aber „dies Band wird nicht gesehn, sondern geschlossen, und die Schlußkunst darüber ist nicht mehr Geschichte, sondern Philosophie". Und dies umsoweniger, wenn vollends „eine große Reihe Begebenheiten zu einer Absicht, in einem Plan mit einer gewissen Übereinstimmung der Teile verknüpft" werden soll. Daraus folgert Herder weiter, daß eine Geschichte „um so wahrscheinlicher" sei, „je mehr sie auf augenscheinlichen factis und datis beruhe", dagegen um so lehrreicher, aber auch umsomehr zu prüfen, je mehr „historische Kunst, je pragmatischer" sie ist; „daß die Historiographie nie mehr ausarte, als wenn sie anfängt, Vernünftelei oder gar System ohne historische Grundlage zu sein" und „daß endlich die Geschichte die beste sei, in welcher, was in ihr Geschichte und Lehrgebäude sei, als ganz verschiedenartige Dinge, zwar verbunden, aber auch kenntlich unterschieden und der Grad angegeben werde, was der Verfasser als Geschichte geschöpfet, und als Lehrgebäude hinzugedacht habe". Durch diese prinzipiellen Auseinandersetzungen, deren erste Hälfte 1767/8 überarbeitet, in Gatterers „Historischer Bibliothek" erscheinen sollte, wird dieses Wäldchen wenigstens ein teilweiser Ersatz für das versprochene Fragment über Geschichte. Sie werden um so interessanter, wenn wir sie mit Herders eigner, nicht immer damit übereinstimmender Praxis (z. B. in seinem Sprachenroman oder der „philosophischen" Geschichte der Elegie) vergleichen. Angestellt war diese Untersuchung aber Winckelmann zuliebe und zu ihm kehrt sie mit dem vierten Kapitel zurück, dessen teilweise mit der umgearbeiteten zweiten Fragmentensammlung (3; vgl. auch zum 1. Kr. W. 47, 1) sich berührender Inhalt durch seine weitere Beziehung zu den „Ideen" (VII, 3—5) an Interesse gewinnt. Herder hat es da mit dem Winckelmannschen Kapitel „von den Ursachen der Verschiedenheit der Kunst unter den Völkern" zu thun und setzt an die Stelle des von Winckelmann zu ausschließlich betonten Einflusses des Klima auf die (körperliche und geistige) Bildung der Menschen richtig die Generation. Er sucht zu zeigen, wie sich die Griechen selbst dessen bewußt waren, und führt Instanzen aus der Entwicklung anderer Völker zur Stütze seiner These. Ihm stellte sich die Frage überhaupt „historischer und weniger nationalgriechisch" so: „warum unter allen Völkern, die nicht fremde von der Schönheit waren, doch kein einziges in Bildung und Ideen der Schönheit Griechen=

land geworden?" wieviel von dem Ruhm der Griechen beruht auf ihrer vorteilhaften Stelle zwischen Asiaten und Europäern, Ägyptern und Römern? An den andern Teil der Winckelmannschen Abhandlung „über die Verschiedenheit der Völker in der Denkart und den Einfluß dieser Verschiedenheit in der Kunst" knüpft er Bemerkungen zu der ihm so wichtigen Geschichte des menschlichen Verstandes, redet mit Hamann (Schr. II, 293) von „Wallfahrten nach den Morgenländern" (mit ausdrücklichem Einschluß Ägyptens), wo „so wie die Kunst, so auch die meisten Wissenschaften entstanden sind", streift dabei auch flüchtig das Gebiet der Theologie und bricht endlich ab, indem er sich einzelne Winckelmannsche Urteile über Völker und Dichter „in sein Gedankenbuch einträgt", um, wenn er „zu Lessings Laokoon trete, darüber etwas zu versuchen".

2.

Damit aber sind wir bei dem ersten unserer 1769 erschienenen „Kritischen Wälder". Die Absicht, über Lessings Laokoon „zur andern Zeit" zu reden, äußert Herder schon in der ersten Ausgabe der Fragmente (T. III, 1, 88, 31 f.). In der zweiten ist diese Anmerkung gestrichen: denn das Versprechen sollte in der zweiten Sammlung erfüllt werden (s. Einl. III, 1, XL f.). Vorbereitet war Herder dazu hinlänglich. Am 4. Oktober 1766 schreibt er Scheffner, der ihm Ramlers Privaturteil über den Laokoon mitgeteilt und dabei auch von Winckelmanns Stil geredet hatte (Lebensb. I, 2, 163. 190 ff.), von seiner ersten heißhungerigen Laokoonlektüre: „Da ich diesen Sommer auch mit dem Homer mich beschäftigt, so sind seine Anmerkungen über ihn gleichsam Samenkörner auf frisches, lockeres Land für mich gewesen: ich finde es sehr billig, genau und fruchtbar, daß das Nebeneinander für den Maler und das Aufeinander für den Dichter ist." Und dann folgt bereits eine Vergleichung Lessings mit Winckelmann, die also durch Scheffner angeregt ist: Jener ist „fruchtbarer und nützlicher, dieser mühsamer und fleißiger; jener denkt mehr und weiß es uns zu zeigen, nicht bloß was, sondern wie ers gedacht hat; er führt uns in die Werkstätte seines Geistes und lehrt uns denken; dieser hat seine größten Gedanken aus den Alten, und wo er denkt, zeigt er uns gleichsam nur das Produkt seiner Geistesarbeit, nicht seine Denkart; jener ist bloß ein gelehrter Räsonneur von Genie und Geschmack; dieser ein geschmackvoller Antiquarius von wenigem, aber starkem Urteil. Lessing sitzt auf Winkelmanns Schultern, und sieht also größer und weiter: unter den Ästhetikern von Profession steht Winkelmann, und unter den Philologen vom Handwerk Lessing nicht vorzüglich in ihrer Sphäre, und wir versetzen sie ingratis Musis." Die rückhaltlose Zustimmung in den Grundprinzipien wich allerdings bald einer kritisch-skeptischeren Prüfung. Das Ergebnis derselben ist das von Suphan (III, X) erwähnte, vom 14.—16. Januar 1767 datierte Räsonnement „über Lessings Laokoon" (8 Quartseiten) im Nachlaß: „alle streitigen Punkte, über welche sich das erste Wäldchen verbreitet, bis herunter auf

die philologischen und antiquarischen Nebenfragen, findet man hier schon festgestellt, Richtung und Gang der späteren Kritik angedeutet." Dies Räsonnement ward die Vorarbeit für jene schon erwähnten Kapitel der umgearbeiteten zweiten Fragmentensammlung über Winckelmann und Lessing, die eingeleitet wurden durch die ihren Grundlinien nach schon in dem Briefe an Scheffner angedeutete Vergleichung beider Schriftsteller; diese allein ist davon noch erhalten und stimmt mit der späteren Redaktion als Einleitung des ersten Wäldchens „bis auf wenige stilistische Änderungen überein". Ein ähnliches Verhältnis ist daher auch für das übrige verlorene wahrscheinlich, das „vermutlich bald nachdem es seinen Inhalt an das erste Wäldchen abgegeben hatte, vernichtet" wurde (Suph. III, IX). So ist also dieses seinem Hauptinhalte nach aus der Umarbeitung der Fragmente abgezweigt und auch die der Fortsetzung des „Torso" entlehnten Kapitel (3. 4) über die Elegie sind ein Trieb aus derselben Wurzel (Einl. zu T. III, 1, XLIII f. XLV).

In denselben Schriften aber war auch für das zweite und dritte Wäldchen gegen Klotz ein gut Teil vorgearbeitet. Ich erinnere an die Fragmentenkapitel über das „Münzbüchlein", die, knapper gehalten als der entsprechende, das Beweismaterial vollständiger vorlegende erste Abschnitt des dritten Wäldchens, selbst wieder auf ältern, Mitte Januar 1767 begonnenen „Vorarbeiten von größerer Breite" fußten, und die Briefe aus der Fortsetzung des Torso, die „zwischen der Kürze" dieser Fragmentenkapitel und „der umständlicheren Polemik" der Wälder „die Mitte halten" (Einl. zu T. III, 1, XL f. XLIV f. Suphan III, VIII).

Die erschütternde Nachricht von Winckelmanns Ermordung (8. Juni 1768) machte Herders Gedanken zunichte, mit dem ältern Wäldchen über die Kunstgeschichte „vor ihn zu treten", und die ehrfürchtige Scheu vor dem großen Toten und die Erwartung der nachgelassenen Schriften hielt auch seine Lust in Zaum, „wenigstens auf eine Urne von Thon seinen Namen zu zeichnen" und eben jene „Anmerkungen und Gedanken" dazu anzuwenden (Kr. W. I, 170, 2 ff., Denkmal hrsg. v. Duncker S. 8, vgl. Haym I, 223 2). Bald darauf aber finden wir ihn in voller Arbeit an den Wäldern über den Laokoon und gegen Klotz. Da soviel vorgearbeitet war, ging sie leicht und rasch von der Hand. Am 7. August bittet er Nicolai wegen rückständiger Rezensionen um Entschuldigung und Aufschub unter geheimnisvoller Berufung auf „die Schrift", die er „jetzt anonymisch unter Händen habe" und die Nicolais Sache (als Herausgeber der Bibliothek) „vielleicht mehr Stoff geben" werde, „als ein paar Rezensionen" (Lebensb. I, 2, 338 mit d. Dat. 9. Aug.; vgl. aber Nicolais Antw. S. 376; bei Hoffmann S. 22. 44); und nicht viel klarer deutet er um dieselbe Zeit in einem Brief an Scheffner auf einen vielleicht nahen „judex und vindex" hin, „der die Armseligkeit" Klotzens „aufdecke, und das Urteil des Publikum" über ihn „stimme" (a. a. O. 359). Im Michaelimeßkatalog wurden sie bereits angekündigt. Lessing, dadurch auf-

merksam gemacht, fragte am 7. Oktober bei Nicolai deshalb an und am 18. kann ihm dieser „zuverlässig" mitteilen, daß Herder der Verfasser sei; denn er hat „unter der Hand die Korrektur des ersten Bogens gesehn", an der Schreibart den Verfasser erkannt und deutet von dem Inhalt jenes Bogens an, was Lessing, der eben den ersten Teil der antiquarischen Briefe im Druck vollendet hatte, besonders interessieren mußte. Um eben diese Zeit, da das erste Wäldchen sich im Druck befand, muß auch wohl das zweite bereits geschrieben gewesen sein; beide erschienen, namenlos und ohne Angabe des Verlegers, im Januar 1769. Die Mitteilung der Aushängebogen hatte Nicolai für Lessing, der sich damals mit dem Gedanken trug, nach Italien zu reisen, und daher ein leicht begreifliches Interesse hatte, sie vorher noch zu sehen, von dem sich hartnäckig verleugnenden Verfasser nicht erlangen können. Jetzt erhielt Lessing, zu dem Herder, hätte es nur das persönliche Verhältnis und noch mehr der Inhalt des ersten Wäldchens gestattet, am liebsten in der Form eines Sendschreibens gesprochen haben würde (169, 3ff. u. Anm. zu 168, 28), eines der ersten Exemplare; ein von fremder Hand geschriebener, mit St. unterzeichneter Brief hatte ihm schon vorher die Wälder angekündigt und über das Verhalten des Verfassers kurze Erklärung gegeben (Lessings Briefe, Hempel XX, 1, 288. 293. 2, 262. 277; vgl. 279 = Hs. Lebensb. I, 2, 364—366. 416; Hs. Briefw. m. Nicolai Hoffm. S. 26f. 29. 36 = Lebensb. a. a. O. 380f. 390. 412f.; Hamann an H. Lebensb. a. a. O. 422f.). Der Sokrateskopf auf dem Titelblatte der beiden Bände — er fehlt auf dem des zweiten, im übrigen unveränderten Drucks von demselben Jahr — deutet den Standpunkt des ungenannten Autors zwischen den Parteien an. Wie in den Fragmenten, will er auch hier kein abhängiger Partei-, wohl aber ein selbständiger Bundesgenosse der Berliner sein, deren Litteraturbriefe und Allgemeine Deutsche Bibliothek einen Homeroskopf als Titelvignette trugen (zu T. III, 1, 113, 8). Mit einem in der That „scheußlichen Kopfe des Sokrates" auf dem Titelblatte waren übrigens schon die Schleswigschen „Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur" (1766) vorangegangen; auch ihr „skaldrischer Geschmack" und ihre „nordische Denkart" war Herder durchaus sympathisch (Lebensb. I, 2, 196; vgl. Kr. W. I, 22, 11 und unten S. XXXVIII).

Schon während des Druckes und nach dem Erscheinen der beiden Wäldchen wiederholt sich das alte von den Fragmenten her bekannte Spiel. Hartnäckig und eigensinnig, und diesmal einem Gegner wie Klotz gegenüber auch gegen sein wahres Interesse, das vielmehr ein männlich offenes Auftreten nach Lessings Beispiel gefordert hätte, sucht Herder aus Rücksicht auf Amt und Stellung sich zu verhüllen, auch vor den nächsten Freunden, seinen Hamann nicht einmal ausgenommen. Natürlich wiederum ganz vergebens: seine Schreibart verriet ihn sicherer als den Maler seine Manier; Freund und Feind sagte ihm auf den Kopf zu, daß er der Verfasser sein müsse (Scheffner an H. 4. April 69 Lebensb. I, 2, 433), und die Gegner, durch den neuen Angriff noch mehr gereizt und, wie wir bereits

sahen, auch die unlautersten Mittel gegen ihn nicht mehr scheuend, riefen seinen Namen laut in die Welt hinaus; ja einer der Klotzianer, Prof. Meusel in Erfurt, suchte ihn sogar mit einem „ungestüm trotzenden und furchtsam kriechenden Brief" als Verfasser der Kritischen Wälder heim. Sein Leugnen half nichts; höchstens daß einer oder der andere sich aus Gefälligkeit oder mit Ironie herbeiließ, zu thun, als ob er ihm glaube (H. an Nicolai und dessen Antw. 11. April 69 a. a. O. 425. 443. 445 = Hoffm. 38. 41. 42; Meusels 2. Br. 29. April a. a. O. 447f. und II, 16. 64. 67. 76). Und daran änderte auch die „öffentliche Entsagung der Wälder" in der Vossischen und Erfurtischen gelehrten Zeitung (21. und 31. März 1769; SWS. IV, 340) nichts, die alle seine Freunde ärgerte, wie Herder von Hamann (a. a. O. 437) hören mußte. Er wiederholte daher am Schluß der schon in der Einleitung zu den Fragmenten (T. III, 1, XLIX) erwähnten Erklärung gegen Klotz seinen Protest gegen die Kritischen Wälder, „mit deren Ton er eben so wenig zufrieden" sei, „als Herr Klotz". Dieser wollte sogar durch einen in seinen Besitz gelangten Bogen des Manuskripts und Entgegenhaltung eines Herderschen Briefes beweisen, daß das Werk doch von ihm wäre (Nic. an H. 19. Mai 69 a. a. O. 452; Hoffm. 45). Hamann, der ihm auch wegen seiner Kühnheit, neben seinem Kirchen- und Schulamt „vier und vielleicht fünf Werke auf einmal anzufangen und die Fortsetzung davon zu versprechen", ins Gewissen redete, dieser freundschaftliche, aber diesmal nicht gehörte Gewissensrat, hatte es ihm vorausgesagt und es kam so: „Bei gegenwärtigen Umständen das Blindekuhspiel zu versuchen", konnte ihm „auf keine Weise beförderlich, aber desto nachteiliger sein" (a. a. O. 428f.; vgl. 438f.). Herders Verhalten ist von Unklugheit, ja selbst von Unwahrheit nicht freizusprechen; ein Vorwurf, den nur die Berücksichtigung der Zeitmoral in solchen Dingen und das Beispiel anderer, selbst eines Lessing aus Anlaß der Litteraturbriefe und im Fragmentenstreite, mildern kann. Dennoch mußte ihn diese Unwahrheit mit seinem Kirchen- und Schulamt, das ihm freilich auch noch andere Dinge verleideten, und mit sich selbst in einen unlösbareren Widerspruch setzen als seine ganze Schriftstellerei und Polemik gegen Klotz und dessen Anhang, wenn er sich offen dazu bekannt hätte. Er mußte schließlich keinen andern Ausweg, als seine Ämter niederzulegen und Riga zu verlassen.

Als er diesen Schritt im Mai 1769 that, war das dritte, gleichfalls Klotz gewidmete Wäldchen noch nicht erschienen. Vollendet muß es wohl schon gegen Ende November 1768 gewesen sein. Darauf führt die briefliche Äußerung gegen Nicolai (21. November 68 a. a. O. I, 2, 376, Hoffmann S. 24), er denke ihm „bald eine beträchtliche Anzahl" Rezensionsbeiträge zu schicken — die Schrift, um derentwillen er noch am 7. August um Entschuldigung und Aufschub gebeten, muß ihn also nicht mehr behindert haben —, zusammengenommen mit der Erwähnung der ihm eben zukommenden Antiquarischen Briefe am Schluß des dritten Wäldchens; der

Antiquarischen Briefe, die er „gern eher gehabt hätte", die er aber, da sie Ende September ausgedruckt waren (D. Nat.-Litt. Bd. 69, 2, 10f.), wohl nicht später als etwa Anfang November dürfte erhalten haben. Denn daß Herder in dem obenerwähnten Briefe, in dem er sie am 21. November noch immer nicht haben will und fürchtet, „noch lange nach ihnen warten zu müssen", seinen Freund Nicolai zu desto sichrerer Wahrung seiner Anonymität ein wenig hinters Licht zu führen sucht, hat Suphan (III, VII) mehr als wahrscheinlich gemacht. Erschienen ist das dritte Wäldchen im Sommer 1769 gleichfalls namenlos; aber der Verlagsort und Name des Verlegers („Riga, bei Hartknoch"), den man freilich längst wußte, ist genannt. Der Sokrateskopf ist vom Titelblatt verschwunden, nach Suphans Vermutung vielleicht nur infolge der Abnutzung der Platte, die auch die Veränderung des Titelblattes vor dem zweiten Druck des ersten und zweiten Wäldchens erklären würde.

Ungedruckt blieb zu Herders Lebzeiten das vierte Wäldchen, das gegen Klotzens Schildknappen Riedel und seine „Theorie der schönen Künste und Wissenschaften; ein Auszug aus den Werken verschiedener Schriftsteller" (Jena 1767) gerichtet ist. Diese zeitgemäße, aber flüchtige und „unverdaute", die entgegengesetztesten Ansichten oberflächlich vereinigende Kompilation erschien Herder als die „elendeste, verworrenste Ästhetik", ja als eine Gefahr für die ästhetischen Studien in Deutschland und er begriff das Lob nicht, das selbst Lessing zu Anfang des achten Antiquarischen Briefes dem Machwerk gespendet hatte (an Nicolai a. a. O. 411. 426. II, 105 = Hoffm. S. 36. 39. 53). Zudem hatte es der Verfasser durch sein Betragen gegen ihn selbst verdient, daß er sich seiner nicht minder als seines Herrn und Meisters Klotz annahm und die gerupfte Krähe in ihrer Blöße darstellte. Zum ersten Mal hören wir von diesem Plane in einem Briefe an Nicolai vom 10. Januar 1769 (a. a. O. 411f. 413. Hoffm. S. 36). Mehr aber als in den Wäldchen gegen Klotz sollte hier mit der Polemik sich positive Leistung verbinden: er hoffte sich „über die Ästhetik zusammenhängend erklären zu können und also ein fehlendes Fragmentbändchen zu ersetzen". Eine Stelle über Sulzers Wörterbuch, dessen Erscheinen man demnächst erwartete (SWS. IV, 168), ergiebt zusammengehalten mit einem der angeführten Briefe an Nicolai (a. a. O. 426. Hoffm. S. 39), daß Herder Ende März bereits bis an den Schluß des zweiten Abschnittes — es sind im ganzen ihrer drei — gelangt war. Das Ganze lag noch vor Herders Abreise Hartknoch vollendet vor, der davon viel hoffte. Jener aber unterzog seine Arbeit in Nantes einer gründlichen sachlichen und formalen Umarbeitung, die er im Oktober noch nicht ganz zum Abschluß gebracht hatte (Lebensb. II, 64. 68. 73. 77). Die Vergleichung der erhaltenen Stücke der ersten Fassung mit der vollendeten Gestalt ergab, daß es ihm namentlich um Kürzung zu thun war (Suphan III XIII). Die eigensinnige Lust am Blindekuhspiel hat er sich aber noch immer nicht abgewöhnt: noch in der endgiltigen Fassung lesen wir am Schluß

(SWS. IV, 197) eine Klage, daß durch die Angriffe, welche die Wälder ihm zugezogen, „der Name eines ganz andern Schriftstellers gemißbraucht, und seine Person, sein Amt, sein Stand von Niederträchtigen niederträchtig mißhandelt wird! Womit kann ichs diesem Unschuldigen ersetzen, daß ich zu solchen Mißhandlungen unschuldiger Weise Gelegenheit gegeben?"

Die Umarbeitung hat das Werk verbessert, aber im Grunde auch dessen Erscheinen nicht nur verzögert, sondern vereitelt. Herder war mittlerweile aus der Stimmung zur Polemik herausgekommen, und was losgelöst von dieser übrig geblieben wäre, genügte ihm bald nicht mehr, um es zu veröffentlichen (SWS. IV, 443f. Lebensb. II, 78. III, 264). Noch im Februar 1772 ist davon die Rede, „den vierten Wald besser zu geben" (Von und an H. II, 22); aber als Ganzes blieb er liegen und erst nach Herders Tode trat dieses ideenreichste und für die Entwickelungsgeschichte des Verfassers interessanteste der Kritischen Wälder ans Licht, zunächst recht fehlerhaft im Lebensbild (1846) I, 3, 2, 217—520, jetzt (1878) verbessert und mit Berücksichtigung der ersten Redaktion bei Suphan IV, 1—198.

Im „Beschluß" (S. 197) ist auch von einer weitern „Folge und einer zweiten Auflage" der Wälder die Rede. „Einige Mißverständnisse, Wiederholungen, Fehltritte und zu rasche Züge" sollten „ausgelöscht: andre Züge verstärkt, ergänzt, vermehrt" werden; so hoffte Herder, daß seine „Wälder nicht unfruchtbare und unangenehme Sammlungen für den Liebhaber der Philosophie des Schönen sein werden". Das sollte seine „Antwort" auf alle Angriffe, „sein Triumph sein". Suphan verfolgt den Plan einer neuen Auflage bis ins Jahr 1788 (III, XIV ff.): zustande kam er nicht und die philologischen Studien, die zu diesem Behufe schon auf der Reise gemacht wurden, kamen andern Arbeiten zu gute.

3.

Gerade diejenigen Abschnitte des vierten Wäldchens aber, in denen Herder „wahrhaftig neu zu sein glaubte" und auf die er daher, so wenig sie ihm noch genügen mochten, am meisten Gewicht legte (Reisejournal SWS. IV, 443), ich meine die über Bildhauerkunst und ihren Unterschied von der Malerei, sollten doch auch der Mitwelt unverloren bleiben und wiederholt durchgedacht, bereichert und, nachdem das nonum prematur in annum erfüllt war, „palingenisiert" als „Plastik" ans Licht treten.

Herder war sich bewußt, daß das ihm gehörige Neue in jenen Abschnitten nicht sowohl in dem ihnen zu Grunde liegenden, „durch Optik und Geometrie schon bekannten Satze 'Gesicht sieht nur Flächen, Gefühl tastet nur Formen'", als vielmehr in dessen Anwendung liege: „Malerei ist nur fürs Auge, Bildhauerei fürs Gefühl". „Eine Entdeckung" aber, „die noch immer arm" sei, und „zu sehr ausgedehnt lächerliche Folgen geben" könne, namentlich bei der damaligen Gewohnheit, „Gesicht für Gefühl zu gebrauchen". „Also sei dieser Satz bloß Wegweiser zu mehrern Erfahrungen über Gesicht und Gefühl! ich muß ein Blinder und

Fühlender werden, um die Philosophie dieses Sinnes zu erforschen!" (a. a. O.) Als Herder sich im Spätjahr 1769 in Paris also Rechenschaft ablegte über den Stand seiner Forschung, glaubte er auch „schon auf einigen neuen Wegen zu sein". So wenig er sich in der französischen Hauptstadt sonst wohl fühlte, seine Kunstanschauung und Erfahrung zu erweitern und bereichern, dazu war sie und Versailles doch sehr der rechte Ort. Sein Vorhaben, womit er sie betrat (8. Nov.), Galerien, Antiquitäten- und Kupferstichsammlungen, Schauspiele und Gebäude zu sehen, führte er redlich aus und teilte seine Zeit zwischen „Studieren und Verbauen". Die Bekanntschaft mit Männern wie der Kupferstecher Wille und Diderot mußte ihm gerade für diesen Zweck sehr willkommen sein (Lebensb. II, 89. 123f. SWS. IV, 435. 436). Freilich zur vollständigen Verarbeitung der gewonnenen Anregungen und Gedanken ließ der Drang und die Hast jenes kurzen Pariser Aufenthaltes dem vielseitig Beschäftigten nicht Muße und Ruhe: „die Samenkörner" blieben vorläufig „verscharret, bis auf einen Frühling der Zukunft". In das Reisejournal (a. a. O. 444f.) ging daher, unter Verweisung auf die Kollektaneenbücher, nur ein magerer „Plan" über, nicht viel mehr als Kapitelüberschriften, in denen höchstens angedeutet ist, was die uns glücklicherweise erhaltenen Entwürfe weiter ausführen. Sie sind gedruckt im Lebensbild II, 361—426 (a—l*)). Die Vergleichung mit dem „Plane" des Reisejournals lehrt, was aus dem Abdruck kaum zu ersehen wäre, daß die S. 361—394 als eine besondere Gruppe (4) gedruckten Entwürfe: a. „Von der Bildhauerkunst fürs Gefühl (Gedanken aus dem Garten zu Versailles)";**) b. „Über die schöne Kunst des Gefühls";***) c. „Zum Sinn des Gefühls"; d. „Noch zur fühlbaren Kunst"; e. „Zur Politik und Naturlehre des Gefühls", eigentlich zusammengehören zu einer einzigen auf vier Abschnitte berechneten Abhandlung unter derselben Überschrift, wie sie der Entwurf a trägt: „Von der Bildhauerkunst fürs Gefühl". Und zwar entspricht den Abschnitten 1 und 2 des „Planes" „Illusion der Statue vom Fleische" und „Illusion der Statue vom Geiste" mit ihren einzelnen Kapiteln ganz genau der selbst in zwei Abschnitte (I. „Fleisch." II. „Von der Fühlbarkeit, die in der Skulptur von

*) Ob die Überschriften durchweg von Herder stammen und nicht wenigstens teilweise vom Herausgeber geändert wurden, ähnlich wie bei den Theaterbemerkungen aus derselben Zeit (SWS. IV, 479. Lebensb. II, 427), könnte nur Einsicht in die Handschriften entscheiden; Suphan IV, XX. 506f (zu 444. 445) und Haym I, 350_1 geben darüber nicht erschöpfend Aufschluß; bei dem unter k mitgeteilten Stücke, das eigentlich gar nicht hieher gehört, sondern teils Abschrift, teils Auszug eines Gerstenbergischen Aufsatzes in der Hamburger Neuen Ztg. ist, belehrt uns letzterer (I, 359_1) ausdrücklich, daß die Überschrift: „Bemerkungen über Burkes Definition von der Schönheit" vom Herausgeber herrühre, der das Stück als einen Aufsatz Herders betrachtete. Ich behalte die Überschriften selbstverständlich mit Vorbehalt bei, die von e verbessert nach Suph. 507.

) Auf dieser jedenfalls ganz von Herder herrührenden Überschrift beruht offenbar die Anm. des Herausgebers der „Erinnerungen" I, 128), daß H. die erste Idee zu seiner Plastik im Garten zu Versailles gefaßt habe. In wie weit dies richtig ist, ergiebt der Zusammenhang der ganzen Darstellung.

***) Nach der eben angeführten Anm. Erinn. I, 128**) datiert vom 2. Dezember; vgl. Haym I, 350_1.

innen zu uns spricht" d. h. Geist) zerfallende Entwurf a; ebenso unverkennbar dem dritten „Vom Schönen durchs Gefühl" Entwurf b, und den ersten drei Kapiteln des vierten Abschnittes „Von der Philosophie des Gefühls überhaupt" Entwurf c. Nicht ebenso decken sich mehr die beiden letzten Kapitel und die Entwürfe d und e; aber diese bewegen sich doch ganz in derselben Richtung, wie der vierte Abschnitt überhaupt, indem sie sich in die Seele eines „bloß fühlenden" Blinden zu versetzen und so sich seine Ideen und Empfindungen zu „erfühlen" suchen. Dehnen wir unsere Vergleichung aber noch weiter auf die „Plastik" aus, so erkennen wir trotz Erweiterungen und einzelnen Umstellungen (vgl. die Anm. bes. zu 301, 20. 320, 17. 339, 3) doch im Wesentlichen des Inhalts, ja mehrfach selbst im Wortlaut Abschnitt 1. 2. (Entw. a I. II) und 3. (Entw. b) des „Planes" wieder in den Abschnitten 2. 3. und 4. der „Plastik". Der vierte Abschnitt des „Planes" aber, von vorneherein mehr psychologische als ästhetische Untersuchung und daher eher zu der mit der „Plastik" gleichzeitig erschienenen Schrift „Vom Erkennen und Empfinden" als zu jener selbst in näherer Beziehung stehend, konnte bis auf die als grundlegende Voraussetzungen dienenden Erörterungen später füglich fallen gelassen werden, und diese wurden dann, mehr mit Zurückgreifen auf die einschlägigen Abschnitte des vierten Wäldchens als der Entwürfe c—e (doch vgl. z. B. zu 280, 36), besser vorangestellt an die Spitze der Untersuchung (Plastik Abschn. I). Denselben Gedankengang aber hält bereits ein Entwurf über Plastik und Malerei aus der weiteren im Lebensbilde wieder als eine besondere Gruppe (5. S. 395 ff.) abgedruckten Reihe einschlägiger „Studien" ein, das sog. „Fragment" g „Vom Schönen" (S. 407—409). Ausgehend von dem Beweise, (1) „daß kein körperlicher Begriff durchs Gesicht erlangt werde: sondern durchs Gefühl", daß (2) „also auch das Körperliche der schönen Kunst Fühlbegriff sei", sondert es (3) Bildhauerkunst von der Malerei als eigene, durchaus unterschiedene Kunst, „wie wir noch keine Theorie haben" (Plastik I), geht dann über (4) auf das Nackte und (5) Geistige oder Lebendige für das Gefühl (Abschn. 1. 2 des „Planes", Entw. a, Plastik II. III), auf (6) den allgemeinen Begriff des Schönen („aus Nr. 4 und 5 abstrahiert". „Plan" 3, Entw. b, Plastik IV) und schließt (7) mit psychologisch-pädagogischer „Anwendung auf Bildung zum Gefühl des Schönen", um in einem zweiten Teil in sieben entsprechenden auch nur angedeuteten Kapiteln ähnlich „von Malerei" zu handeln. Außerdem haben wir in jener zweiten Gruppe eine reichhaltige Studie (f) „Vom Gefühl des Schönen und Psychologie überhaupt", die sich über die Bedeutung des Gefühls für das Schöne in Natur und Kunst, den Ausdruck der Seele durch Körper, die Begriffe des Wahren, Guten und Schönen und ihre ursprüngliche Einheit, des Naiven und der Anmut verbreitet und nach einer Abschweifung auf das psychologisch-pädagogische Gebiet die Bildhauerei mit Dichtkunst und Malerei vergleicht; ferner (h) „Ein weiteres Fragment über das Schöne", kurz von Gemälden handelnd, endlich (i)

„Bemerkungen bei Winkelmanns Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke ꝛc." und (l) „Studien zur Plastik aus und nach Moses Mendelssohn" d. h. den ersten drei Briefen „Über die Empfindungen" mit Bezug auf den zweiten und dritten Abschnitt des „Planes"*). Charakteristisch für Ort und Zeit der Entstehung dieser Entwürfe und Studien ist die später weggefallene gelegentliche (a I und II, jedesmal am Schlusse, S. 370. 379; h S. 410) Rücksichtnahme auf das Theater, besonders die Oper, ein Gebiet, das Herder in Paris neben der Plastik auf das lebhafteste beschäftigte (vgl. T. II, 328 SWS. IV, 479 ff.). Daß er den „Plan" „noch sehr zu beleben" gedachte „durch die Gesellschaft und das Studium der Blinden und Stummen und Tauben", und daß er daher schon damals vorhatte, nicht bloß auf Diderots Versuche „zu bauen und darüber zu systematisieren", sondern nach seinem Vorbilde eigene zu machen, wozu er später thatsächlich einen Anlauf nimmt (Plastik 341, 8 ff.), sagt uns das Reisejournal (445) ganz ausdrücklich.

Beträchtlich genug war immerhin schon jetzt die Ausbeute, mit der Herder noch vor Ablauf des Jahres Paris verließ, um sich über die Niederlande, dem Eutiner Rufe als Instruktor und Reiseprediger des Prinzen Peter von Holstein folgend, nach Deutschland zu begeben. Der Aufenthalt in Brüssel und Antwerpen, wo „alles Sehenswürdige der niederländischen Kunst" besichtigt wurde (Erinn. I, 132), bot willkommene Bereicherung seiner Kunstanschauung. Die Zeit aber, die er von seinem Zusammentreffen mit dem Prinzen in Kiel (10. März) bis zum Antritt der Reise (17. Juli) teils in Eutin, teils in Hamburg und Kiel zubrachte, wurde auch redlich angewendet, um mit Benützung der Eutiner Schloßbibliothek und im Ideenaustausch mit seinem neugewonnenen Freunde Friedrich v. Hahn die Ausarbeitung der Plastik zu fördern. Unzweifelhaft ist, wie Haym richtig gesehn, dies die Schrift, auf welche er seinem Verleger Hartknoch am 29. April 1770 noch vor der „Reise nach Italien" Hoffnung macht, bei der — so viel Wert legte er auf sie — er sich zuerst nennen wollte. Aber so sehr der Freund darnach verlangte, erfüllen konnte er dies Versprechen nicht. Wie er „im dritten Abschnitt war, brach die Reise" und die Vollendung war auf lange hinaus verschoben. (Vgl. Jahrb. d. Ver. f. mecklenburg. Gesch. u. Altertumsk. XXI, 94. Von und an Herder III, 281. Lebensb. III, 44. 26. 34. 81. 84).

Die Reise, die Herder die Erfüllung eines schon in Nantes und Paris gehegten Lieblingswunsches, Italien zu sehn (Lebensb. II, 62, SWS. IV, 445), in Aussicht stellte, konnte ihm jetzt schon in der Walmodenschen Kunstsammlung zu Hannover, dem unter Prof. Raspes Inspektion stehenden Kunsthaus zu Kassel und besonders in dem Modellhaus der Antiken zu Mannheim (27. August; vgl. zu 353, 11—14) für seine Arbeit wertvolle Anschauungen und „Erläuterungen" bringen; die letzten, in Mannheim

) Über das im Lebensb. zwischen die Auseinandersetzungen mit Winckelmann und Mendelssohn eingefügte Stück k vgl. S. IX).

„geträumten“ doppelt wertvoll, da er unmittelbar vorher in Darmstadt (13—27. August) an Merck wieder einen kunstsinnigen Freund gewonnen hatte, mit dem er über seine Plastik sprechen konnte; allerdings sagten ihm dessen Erinnerungen mehr, daß er „hier noch suchen müsse, als was er denn suchen sollte“, nichts desto weniger aber schienen sie ihm so bedeutend, daß es für ihn damals ausgemachte Sache war, sollte er je wieder die Plastik in die Hand nehmen, so müsse der Freund das ganze Manuskript bekommen, ehe der Setzer den ersten Buchstaben rege. Das alles konnte die Reise bieten; nicht aber Ruhe und Muße zur Vollendung oder auch nur Weiterführung der Arbeit, um so weniger, als das mehr und mehr sich trübende Verhältnis zu seiner Umgebung und der wiederholte Antrag von Bückeburg zur Lösung drängte, die denn auch in Straßburg erfolgte, und als seit dem Aufenthalte in Darmstadt seine dort angeknüpften Beziehungen zu Karoline Flachsland sein Herz beschäftigten; und auch Straßburg, wo die Augenoperation ihn in neue Verdrießlichkeiten brachte, war gar nicht der Ort zu „plastiken“. So konnte denn Herder hier wohl die erziehende Kraft der grundlegenden Idee seiner Plastik an dem jungen Goethe erproben (vgl. d. zu 324, 10 angef. Brief), diese selbst aber „lag“, wie er 5. Sept. 1770 (Lebensb. II, 84) auf Hartknochs Anfrage meldete. Und sie lag auch noch fürs erste nebst anderem in Bückeburg (Erinn. I, 207, Nr. 7. Juli 1771). Gelegentlich will er wohl einmal „nach Hannover reiten, um an der Walmodenschen Sammlung sich wenigstens Ton der Seele zu geben“ (Aus Hs. Nachl. III, 94_1, Ende August), ein Gedanke, den er aber erst auf der zu anderm Zweck unternommenen Durchreise nach Göttingen (Febr. 1772) verwirklichte, wo er sich auch mit Heyne besprechen konnte; ja Raspe muß ihm sogar aus Kassel einen Abguß des Laokoonkopfes verschaffen (1772/3); aber Hartknoch erhält doch nichts als eine unbestimmte Vertröstung, und erst als seine Verheiratung (2. Mai 1773) endlich auch seine schriftstellerische Thätigkeit wieder in Fluß gebracht hat, denkt er im Oktober die damals auf zwei Bändchen in Oktav berechnete Plastik bald an Breitkopf zum Druck zu schicken (vgl. Weimar. Jahrb. III, 45. 46. 47. 49. Von und an H. II, 119, Nr. 2. 120. 127. 42, Nr. 16. 47, Nr. 22; vgl. Haym I, 537_4).

Denkt freilich nur! Denn vorläufig wollen andere Arbeiten ihr Recht, die aber doch z. T. mehr oder weniger mit der Plastik in Beziehung traten: so die älteste Urkunde (zu 339, 3. Haym I, 557), die kleine Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet“ in ihrer ursprünglichen Gestalt (1774, Haym I, 678ff.), die sogar in das größere Werk aufgenommen werden sollte (Bodemann, Zimmermann S. 323; vgl. zu 355, 17 und 353, 11), endlich die beiden auch erst von Weimar aus im selben Jahre wie die Plastik veröffentlichten Schriften „Lieder der Liebe“ (zu 317, 21) und ganz besonders die bereits 1774 als Beantwortung einer im Vorjahr von der Berliner Akademie gestellten Preis-

frage eingesendete, aber noch zweimal umgearbeitete Abhandlung „Vom Erkennen und Empfinden", deren Zusammenhang mit der Plastik schon das Zurückgehn auf die physiologische Grundlage von Reiz und Sinnen verriete, auch wenn der Verfasser nicht ausdrücklich bei Gelegenheit der letzteren (S. 28 Z. Philos. u. Gesch. IX, 31) die Hoffnung ausspräche auf baldige „günstige Muße, Aufsätze zu sammlen, die er über die Empfindungsart einiger einzelnen Sinne hingeworfen habe", d. h. die uns wohlbekannten Studien zur Begründung seiner Kunstlehre, und wenn er diesen Zusammenhang nicht selbst später anerkannt hätte, indem er beide Schriften in einer neuen Auflage „unter einem allgemeinen Titel" zu vereinigen gedachte (an Hartknoch 18. April 1781 Von und an H. II, 89).

Und als er endlich in Weimar nach so langem Zögern sich entschloß, auch die „Plastik" zum Abschluß zu bringen und sie zugleich mit der Preisschrift im März 1778 zum Druck sandte (Von und an H. II, 82), bedeutete dieser Abschluß auch eine nicht unwesentliche Beschränkung und einen Verzicht auf alle die Vollständigkeit und die Erweiterungen, die er ihr zugedacht hatte. Von der Aufnahme der Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet" ist nicht mehr die Rede, und statt der zwei Bändchen, auf die es noch 1773 abgesehen war, erschien 1778 nur eines von mäßigem Umfang. Und dieses trug in seinen bescheidenen Nebentiteln nicht nur durch die Datierung die Bezeichnung als ein Jugendwerk an der Stirn, sondern auch das Bekenntnis, daß der gegen sein ursprüngliches Vorhaben auch diesmal ungenannte Verfasser das Gebotene nur als einen vorläufigen „unvollkommenen Anfang zu ähnlichen Versuchen" betrachte, den er bei günstiger „Muße und Lust und Liebe, die mehr als Muße ist" — in früheren Jahren hatte er „auf einen griechischen Frühling oder, si di favent, auf eine Reise nach Italien" gerechnet (an Lavater Mai 1774) — selbst zu ergänzen und fortzusetzen hoffte (353, 8 ff.). Und eben auf dasselbe „zweite Blatt"*), das ihm sagen werde, „was noch folgen sollte, und wovon die Plastik nur das erste, härteste, dürftigste Element ist", verweist er im Juli den von seinem Werke „gedrückten", aber auch zur Bewunderung hingerissenen Lavater, dem er ebenso wie Hahn beide Schriften „Vom Erkennen und Empfinden" und die „Plastik" schon am 21. Juni zugeschickt hatte (Aus Hs. Nachl. II, 183; vgl. 180 u. 103. Jahrb. d. Ver. f. mecklenb. Gesch. XXI, 94). Eben darum lag ihm, wie wir bereits sahen, gerade bei dieser Schrift schon so bald der Gedanke einer neuen Ausgabe nahe. Und als er die so lang ersehnte Reise nach Italien 1788 endlich antreten konnte, da kam ihm angesichts der Kunstschätze Roms seine Plastik „ganz wieder", und er schrieb an seine Frau (8. Okt., Hs. Reise nach Italien S. 117): „wahrscheinlich wird sie das erste sein, was ich aus- und umarbeiten werde", bat aber auch sogleich wieder, darüber zu

*) Leider wurde es in unserer Ausgabe gegen meine Anordnung nicht wie im Originaldruck auch als besonderes Blatt, sondern als Rückseite (274) des Titelblattes gesetzt.

schweigen: „es liegt ja noch alles in der Zukunft". Die Zukunft aber brachte keine zweite Auflage der „Plastik", wohl aber Humanitätsbriefe, in denen er die italienischen Kunstanschauungen und Eindrücke verwerten konnte, und die daher zu der älteren Schrift in einen gewissen, in meinen Anmerkungen angedeuteten Zusammenhang treten.

Der Druck bereitete Herder durch seine Langsamkeit und Fehler nicht geringen Ärger; denn gerade „bei dem Buch und Inhalt", meinte er, „sei jeder Druckfehler abscheulich". Einzelne „Bogen", richtiger Blätter wurden daher umgedruckt (Von und an H. II, 83, Nr. 64. 85, Nr. 66). Auch die Vulgata (Zur sch. Lit. u. K. 1809, XI, 237 ff. 1830, XIX, 24 ff.) hat in der Verbesserung des Textes noch manches zu thun übrig gelassen, anderseits ebenso wie später Düntzer (Hempel Bd. 17) öfter den Autor selbst korrigiert.

4.

Unter den vier Wäldchen hat das erste schon um seines Gegenstandes willen als die bedeutendste durch den Laokoon veranlaßte theoretisch-kritische Schrift auch heute noch unstreitig das meiste Interesse und wird es auch ferner behalten, mag ihm auch an Ideenreichtum leicht das vierte den Rang ablaufen. Eben darum und weil das letztere doch im Grunde unfertig geblieben und auf die Entwickelung unserer Litteratur keinen Einfluß nahm, konnte kein Zweifel sein, welches von den vieren in dieser Auswahl einen Platz finden sollte; statt des vierten tritt die „Plastik" ein.

Wir sahen, wie das Wäldchen über den Laokoon in seiner Entstehungsgeschichte mit dem unvollendeten über Winckelmann zusammenhängt. Und aus den Augen verloren hat es diesen keinen Augenblick. Denn nicht nur daß der Eingang und Schluß eine „Urne von Thon" mit Winckelmanns Namen ersetzen kann, die ganze Schrift ist ein beredtes Denkmal der Verehrung ihres Verfassers für den großen Toten. Es geht ihm hier mit Lessing und Winckelmann ähnlich wie in den Fragmenten mit Lessing und Klopstock. Lessing regt ihn mehr zu eigenen Gedanken an, schlägt Funken aus seinem eigenen Geiste hervor und reizt ihn daher zum Widerspruch, Winckelmann fühlt er sich innerlich näher, ja seine Gestalt mischt sich ihm unter die der großen Griechen und ihrer Götter, in deren Himmel ihn seine Apotheose aufnimmt (169, 20 ff. u. zu 170, 14). Und diese Vorliebe oder nähere Verwandtschaft mit Winckelmann hat ihm doch öfter in der Beurteilung Lessingscher Sätze seine Unbefangenheit getrübt, so geflissentlich er sich auch durch seine einleitende Vergleichung von den Kunstrichtern seiner Zeit zu unterscheiden sucht, die den einen nicht besser zu loben wußten als auf Kosten des andern, und so gewiß er daher die redliche Absicht hatte, nicht auch selbst in eine ähnliche Parteilichkeit zu verfallen.

Zwar nicht allein, aber doch vornehmlich auf praktische Wirkung, insbesonders auf die Dichtkunst geht Lessing mit seinem Buche aus. Ihm ist es daher um möglichst scharf bestimmte allgemeine Grundsätze zu thun,

bei denen jeder, der Kunstrichter wie der „Virtuose", genau weiß woran er ist. Die Bedeutung des Herderschen Wäldchens liegt nicht in der Vermehrung solcher praktischer Regeln über Lessing hinaus oder in der Gegenüberstellung gleich bestimmt gefaßter Sätze; manches was bei Lessing scharf beleuchtet ist, tritt bei ihm eher wieder in ein ungewisses Halbdunkel; sie liegt vielmehr in der Anregung, die er giebt, indem er die bei jenem erledigt scheinenden Fragen wieder aufnimmt, von neuen Gesichtspunkten betrachtet und öfter, wie schon der Rezensent in der Allgemeinen Deutschen Bibliothek bemerkte (Anh. zu Bd. I—XII S. 984), zu Lessing weniger in Widerspruch als er meint, seine Sätze vielmehr nur anders und oft richtiger und tiefer begründet. Worin Herder seinem Vorgänger wie überhaupt seinen Zeitgenossen überlegen ist, wissen wir bereits: es ist auch hier sein historischer Sinn, seine Universalität und sein Verständnis für das Individuelle, und die haben ihn mehrfach richtiger sehen lassen als jenen. Auch Lessing weiß, daß „manches in der Theorie unwidersprechlich scheinen würde, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen" und er gründet seine Sätze daher auf die Praxis der großen anerkannten Muster, am liebsten jener Alten, deren Vorrecht es ist „keiner Sache weder zu viel, noch zu wenig zu thun": ganz im Sinne Herders, nur zieht dieser mit seinem weitschauenden Blicke den Kreis weiter: er sucht allerdings manches zu retten, was schwerlich zu retten ist, er hält sich aber auch frei von mancher Einseitigkeit seines Vorgängers.

Auf Sophokles und Homer vornehmlich gründet Lessing seine bahnbrechenden Sätze. In der Auffassung beider stellt sich Herder mehr oder weniger zu Lessing in Gegensatz.

Die Analyse des Sophokleischen Philoktet bei Herder verrät unstreitig viel feines poetisches Verständnis, aber es ist charakteristisch für ihn, daß ihm Lessing zu sehr Dramaturg ist (35, 33 ff. u. Anm.). Der Art und Weise, wie er sich in der Hauptfrage gegen diesen auf Winckelmanns Seite stellt, wird man trotz Kettner („Herders Erstes Kritisches Wäldchen I" Pfortner Progr. Naumburg a. S. 1887 S. 32—37. 51—63) nicht ohne weiteres beitreten (zu 14, 29), ja seiner Polemik z. T. nicht einmal den Vorwurf der Ungerechtigkeit (zu 11, 22 u. bes. 40, 11) ersparen können; und selbst von dem „überzeugenden Nachweis", den sein Biograph ihm zum Verdienst anrechnet, „daß unser Mitleid, noch auf ganz andern Motiven, [als dem körperlichen Leiden des Helden], auf der ganzen Situation und auf der moralischen Haltung des Leidenden beruhe", ist doch vieles bei Lessing mindestens schon angedeutet. Gewiß aber, wenn überhaupt möglich, der „denkbar richtigste", eben der historische Standpunkt in seiner ganzen Strenge und Fruchtbarkeit ist es, daß er uns hinruft zur Betrachtung „mit Auge und Geist in die Athieniensische Bühne" (36, 8 f. vgl. Haym I, 234).

Und so — wir kennen das schon von den Fragmenten (T. III, 1, 44, 2 ff.) her — liest, oder sagen wir richtiger hört er „seinen" Homer, und dieses

vertraute Verhältnis zu dem Vater des griechischen Epos — erinnern wir uns des Briefes an Scheffner (oben S. III) — vertraut ihm manches, was auch ein Lessing nicht sah. Herders Gesamtauffassung der homerischen Dichtung bedeutet einen entschiedenen Fortschritt über Lessing hinaus. Als einen großen, Wirkung und Mittel mit bewußter Kunst berechnenden Dichter behandelt Lessing den Homer. Von diesem Standpunkte aus redet er von seinem „Kunstgriff", das Koexistierende in ein Konsekutives zu verwandeln, und betrachtet die umhüllende Wolke oder den Nebel, den ein rettender Gott um den Entrückten oder auf die Augen des verfolgenden Helden legt, als „poetische Redensart". Nicht so Herder. Der Homer, den er uns in den Fragmenten kennen lehrte, der auf der haarscharfen Grenze zwischen Natur- und Kunstpoesie, aber noch auf dem Boden der ersteren steht (zu T. III, 1, 42, 1), dieser Homer hat einen andern viel naiveren Ton, aus dem man mit der Annahme von „Kunstgriffen" und „poetischen Phrases" herauskommt; und man folgt beifällig seinen Ausführungen, wenn Herder den vermeintlichen Kunstgriff auf das Wesen seines Gedichts, des epischen Stiles zurückführt und feinhörig „das Fortschreitende seiner Manier und die beständig zirkelnden und wiederkommenden Züge in seinen Bildern" entwickelt oder den homerischen Nebel als „mit zum mythischen Wunderbaren seiner Epopöe" gehörig vor rationalistischer Verflüchtigung rettet. Dieselbe Auffassung aber ist es, wenn er Homers Sinnlichkeit betonend für die Sichtbarkeit seiner Götter eintritt, und man muß doch wohl mit einem Vorurteil gegen Herder lesen, um seine Polemik wegen der Größe der Götter „illoyal" zu finden.

Über den Bereich der homerischen Poesie hinaus zu einer allgemeinen Ansicht führt es uns bereits, wenn er den individuellen und abstrakten Charakter seiner Götter und mythologischen Wesen bespricht. Man mag den Satz „daß Dichter, und kein anderer, die Mythologie erfunden und bestimmt" (80, 29 f.) als zu allgemein gefaßt beschränken; richtig ist zum mindesten der Gesichtspunkt, daß die Mythologie, wenigstens für eine gewisse Zeit, selbst ein Theil der Natur- und Volkspoesie ist und sich mit und durch dieselbe entwickelt, und daß von da eine Überwirkung auch auf die Kunst ausgeht, für die in diesem Kapitel zugleich einige wertvolle Ergebnisse abfallen.

Und weiter, wie sehr auch Lessings Satz: „Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden" der Einschränkung durch individuellere Scheidung bedarf (vgl. Kettner S. 37—41), richtig ist allerdings sein Kontrast zwischen der homerisch-hellenischen Menschlichkeit und dem kieselharten nordisch-germanischen Heldentum. Aber nichts desto weniger hat diese Erörterung Herder Anlaß gegeben zu seiner den Gesichtskreis seiner Zeitgenossen erweiternden, die Einseitigkeit des Lessingschen Hellenismus berichtigenden historischen Umschau über die elegische Empfindung bei verschiedenen Völkern und in verschiedenen Zeiten, der es nichts von ihrem sofort von dem gründlichsten Rezensenten der „Wälder"

Garve (N. Bibl. d. sch. W. u. d. fr. K. IX, 1, 31) erkannten Werte nimmt, daß sie zum großen Teil auf eine heute anerkannte Fälschung und auch sonst — mehr „Lehrgebäude“ als wirkliche Geschichte — nicht immer auf unanfechtbare historische Anschauung sich stützt (vgl. jetzt auch Kettner S. 44—51, wo auch das altdeutsche Epos, Nibelunge und Kudrun, zur Bestätigung herangezogen wird). So hatte er schon in seinen Fragmenten (S. III, 1, 276, 34 ff. u. XXXIX) nicht bloß einen Pedanten wie Grillo auf Ossian und die nordischen Dichter, die Araber und die Juden verwiesen, sondern, freilich nur in seiner Studierstube, auch einen Winckelmann erinnert, daß der Historiker es verstehen müsse, ebenso unter Ägyptern ein Ägypter wie unter Griechen ein Grieche zu sein.

Aber freilich, mit alle dem werden die eigentlichen Hauptfragen des Laokoon kaum berührt; und wenn auch, so gehören diese Punkte z. T. zu jenen, wo Herder, wie gesagt, die auch von ihm anerkannten Ergebnisse Lessings nur anders begründet. Wie verhält er sich nun zu dessen Hauptsätzen?

Der Satz: „der griechische Künstler schilderte nichts als das Schöne“ steht auch ihm fest, und mit Klotzischem Antiquitätenkram mag er sich nicht gemein machen. Lieber läßt er bei dieser Gelegenheit auch gegen Winckelmannn seine historischen Fragen und Bedenken laut werden, fordert Unterscheidung der Zeiten und versucht selbst eine Erklärung aus dem „mythischen Zirkel“ und der „Heldengeschichte“ der Griechen.

„Was sich nicht anders als transitorisch denken läßt“ hatte Lessing von der Darstellung durch die an einen Moment gebundenen bildenden Künste ausgeschlossen, und richtig begrenzt hat dies Verbot seine Giltigkeit.*) Es wäre nur darauf angekommen, zwischen den verschiedenen Arten des Transitorischen zu scheiden, und insofern hätte die Erörterung schwebender Figuren eine Bedeutung erlangen können, die sie jetzt bei Herder nicht hat. Aber gerade einem Lessing gegenüber hört man nicht gern den Einwand, daß sein Verbot der Kunst ihr Leben raube. Man mag ja wohl mit ihm streiten, ob der fruchtbarste Moment nicht in einem oder dem andern Falle, doch mit der höchsten Staffel des Affektes zusammenfallen könne; aber unter allen Umständen konnte, wer den einen darstellbaren Moment so fruchtbar als möglich gewählt forderte, das Verbot des Transitorischen nicht so verstehen, daß es das Leben des Kunstwerkes gefährden sollte. Es war nicht glücklich gedacht, wenn Lessing sich bei dem Mißfallen an gewissen transitorischen Erscheinungen auf die Wiederholung des Anblicks berief. Aber es ist auch nicht eben allzuklar gedacht und ausgesprochen, wenn Herder die Forderung der Schönheit und stillen Ruhe aus dem Begriffe eines „ewigen Anblicks“ ableitet, mag dem auch immerhin eine tiefere Auffassung in Winckelmannschem Geiste zu Grunde liegen.

*) Vgl. u. a. H. Blümner Laokoon-Studien II. Über den fruchtbaren Moment und das Transitorische in den bildenden Künsten. Freiburg i. B. u. Tübingen 1882.

Es wurde schon gesagt, daß die Erörterung der mythologischen Wesen auch einige wertvolle Erinnerungen für die Kunst abwirft. Aber nicht genug daran, daß Herder hier mit Recht die von Lessing etwas zu streng gezogenen Schranken derselben entsprechend erweitert. Lessing hatte unter dem Namen der Malerei die bildenden Künste überhaupt zusammengefaßt. Für seinen nächsten Zweck, die Grenzen der Poesie abzustecken und falsche Ansprüche an diese abzuwehren, brachte dies keinen Nachteil; aber seine Sätze über die Kunst mußten infolge dessen allerdings öfter zu allgemein ausfallen, und es war eine sehr berechtigte Erinnerung Herders, daß es unter den bildenden Künsten „noch immer beträchtliche Unterschiede gebe", und daß ihre Gesetze sich also nicht unwesentlich modificieren, je nachdem man es mit einem Werke der Plastik oder der Malerei, mit einer einzelnen Figur oder einer Gruppe zu thun habe, ja daß darnach auch das Verhältnis zur Poesie keineswegs immer dasselbe bleibe.

In den Kern der Laokoonfragen dringen wir ein mit der Behandlung des Succesſiven der Dichtkunst und des Koexistenten der Malerei. Aus den verschiedenen Mitteln oder Zeichen der Malerei und Poesie, Figuren und Farben im Raume dort, hier artikulierte Töne in der Zeit, und der Notwendigkeit eines „bequemen" Verhältnisses dieser Zeichen zu dem Bebezeichneten hatte Lessing die Beschränkung der Malerei auf das Nebeneinander der Körper und der Poesie auf das Nacheinander einer Handlung abgeleitet, aber zugestanden, daß jede andeutungsweise das eine durch das andre darstellen könne. Daraus folgte weiter alles was er über die Darstellung der körperlichen Schönheit als die ihr vorbehaltene Aufgabe der Malerei, die Verwandlung des Koexistenten in ein Successives und die Darstellung der Schönheit durch ihre Wirkungen oder als Reiz in der Poesie, und ferner über die Brauchbarkeit des Häßlichen und Ekelhaften als Ingrediens des Lächerlichen und Schrecklichen gesagt hatte.

In Herders Gegenbemerkungen gegen diese Ausführungen ist Richtiges und Falsches so mit einander verflochten, daß die Sonderung nicht immer ganz leicht fällt. Gewiß sehr berechtigt ist zunächst die allgemeine Forderung einer Ergänzung der Lessingschen Theorie durch Ausdehnung der Vergleichung auch auf andere Künste wie Musik- und Tanzkunst; richtig auch die Erinnerung, daß das Verhältnis der Zeichen zu dem Bezeichneten in Poesie und Malerei nicht streng gleich sei, und die Hinweisung auf die Tonkunst, der ich meinerseits nicht die von Herder allerdings in ihrer Bedeutung unterschätzte Harmonie entgegenhalten möchte; denn weder ist diese in der Musik wirklich das „erste Wesentliche", noch wäre dieses Gleichzeitige der Töne — und darauf käme es doch auch an — vergleichbar mit dem räumlichen Nebeneinander der bildenden Künste. Lessing aber wäre solchen und ähnlichen Erinnerungen gegenüber wenigstens zum Teile berechtigt gewesen auch seinerseits zu erinnern, daß sein Buch vorläufig nur der erste Teil seiner Theorie sei, und zu bitten, daß man die Fortsetzung abwarte (zu 121, 7. 122, 22). Dort sollte ja u. a.

auch ausgeführt werden, daß weder die Malerei nur natürliche Zeichen brauche, noch die der Poesie ausschließlich willkürliche seien. Aber überhaupt legen beide, Herder wie Lessing, auf den Unterschied zwischen natürlichen und willkürlichen Zeichen zu viel Gewicht. Denn einerseits sind die Zeichen, welche die Sprache als ein, wie Herder selbst lehrte, natürlich Gewordenes der Poesie liefert, nicht so ohne weiteres willkürlich, anderseits — und das wußte Lessing recht gut — wirken auch die Künste, die durch ihre natürlichen Zeichen zunächst nur auf unsere Sinne zu wirken scheinen, zuletzt doch wie die Poesie durch diese mittelbar auf unsere Einbildungskraft: nur dadurch ist überhaupt die Andeutung einer Handlung in den bildenden Künsten, der fruchtbarste Moment, mit einem Worte alle „Täuschung", alles, was Leben und Seele heißt in der Kunst, allein möglich. Damit aber fällt auch schon Herders neue auf Harris und Kant beruhende Einteilung der Künste (S. 124), die überhaupt an einer logisch sehr bedenklichen Vermengung zweier verschiedener Einteilungsgründe leidet. Und was ist eigentlich damit besser und richtiger gesagt, daß man an die Stelle des Koexistenten und Konsekutiven mit Harris Werk und Energie setzt? Nur werden wir uns hüten damit auch die schöne Erinnerung, daß die Poesie neben ihrer malerischen auch eine musikalische Wirkung habe als „Melodie der Vorstellungen" („Musik der Seele"), unter den Tisch zu werfen.

Wenn aber Herder überhaupt bestreitet, daß aus dem Successiven in der Poesie auf Handlung als ihr eigentliches Darstellungsgebiet geschlossen werden dürfe, so ist das Sache der Definition. Man mag Lessing diese bestreiten, aber man muß den Begriff in seinem Sinne nehmen (zu 125, 29). Damit lösen sich auch andere Schwierigkeiten von selbst und auch der Hinweis auf die echte Lyrik, zu der Herder allerdings ein ungleich näheres Verhältnis hat als Lessing, kann diesem dann nichts anhaben (zu 138, 2). Und wenn Herder weiter Lessing entgegenhält, was dieser aus dem Successiven der Töne für den Dichter folgere, gelte jeder Rede, so beweist er zuviel und darum nichts. Denn wenn der Satz richtig ist und nicht einmal der Prosaist seinen Zweck erreicht (und wer wird sich heute noch einen botanischen Unterricht ohne Anschauung denken können? vgl. 127, 28 ff.), um wie viel mehr hatte dann Lessing recht, den Dichter vor um so viel vergeblicherer Mühe zu warnen. In den Erörterungen über die fortschreitenden Gemälde Homers aber mischt sich mit dem schon gewürdigten treffenden Gesichtspunkt für die Auffassung des Dichters leider ein Mißverständnis des bekämpften Kritikers (zu 134, 29).

Der Einwand: „Homer ist nicht der einzige Dichter" hat seine Berechtigung, und es ist sehr einsichtig und treffend, wenn jeder Gedichtart ihr eignes Ideal, ja jedem Dichter das Recht seiner Individualität gewahrt wird. Nur durfte sich Lessing auch hier auf die Fortsetzung seines Werkes berufen (zu 139, 29) und keine echte Dichtungsart, nicht die Lyrik noch weniger das Drama, kommt durch den aus Homer abgeleiteten Satz: Poesie stelle Handlung dar, ernstlich zu kurz (zu 140, 29). Aber auch

nicht einmal gegen andere epische Dichter (wie Milton) läßt sich aus Lessings homerisierendem Standpunkt eine ungerechte Vereingenommenheit erweisen. Homer ist ihm nur — und dies doch wohl mit Recht — der reinste Vertreter des epischen Stiles, und es ist nicht seine Schuld, wenn die Manier anderer, z. B. der Italiener, nicht die gleiche Wirkung thut. Herder allerdings will von seinem Standpunkt malende Poesie überhaupt, energisch wirkende Schilderung der Schönheit und damit auch die Alcina des Ariost retten. Was daran überhaupt berechtigt ist, steht eigentlich zu Lessing kaum in Widerspruch; denn einerseits „haßt" ja auch Herder „nichts so sehr, als tote, stillstehende Schilderungssucht" (142, 21 f.), anderseits ist Lessing in der Anwendung seines Grundsatzes so liberal und frei von starrer Pedanterie als möglich, mag es sich um mehr als ein malendes Epitheton oder um eine von Empfindung beseelte Schilderung durch die Teile handeln. Schilderungen aber wie Ariosts Alcina und ihre Verteidiger haben schwerlich die Probe der ästhetischen Wirkung für sich: wir bewundern allerdings die Virtuosität des Dichters, aber wir bedauern zugleich den Aufwand der an eine verhältnismäßig so geringe Wirkung verschwendeten Mittel.*)

Herders Beitrag zur Theorie des Häßlichen und Ekelhaften und damit des Lächerlichen und Schrecklichen ist willkommen und enthält beachtenswerte Bemerkungen. Seiner Auffassung des Homerischen Thersites wird man sich anschließen müssen. In Sachen der Verwendung des Ekelhaften in der Poesie jedoch ist seine reizbare Natur zu empfindlich.

Alles in allem genommen ist Herders Wäldchen nicht bloß ein Zeugnis von feinem poetischen Verständnis, sondern reich an anregenden Gedanken, und glücklichen die Sache wirklich fördernden Beobachtungen. Es ist daher begreiflich, daß Lessing, der seinem Buche „wenige Leser" und „noch weniger gültige Richter" versprach (Antiqu. Br. 53 D. Nat.-Litt. 66, 2, 236, 4 ff.), mit einem so warm auf die Sache eingehenden und ehrlich dieselbe mit ihm verhandelnden Mitforscher zufrieden war, zufriedener als mancher der ihm Nahestehenden (Hempel XX, 2, 279. 280. 284). So bezeichnet er Nicolai gegenüber (13. April 69 Hempel XX, 1, 315) den Verfasser der Kritischen Wälder, obgleich auch dieser sich nicht habe träumen lassen, wo er hinaus wolle, als den einzigen, um den es ihm der Mühe lohne, mit seinem „Krame ganz an den Tag zu kommen". Und statt in „Herrn Herders Wäldchen garstig Holz zu machen", wie der junge Goethe (an Oeser 14. Februar 69 D. j. G. I, 58 = WW. Weimar IV, 1, 205, 14 f.) erwartete, bekennt er öffentlich bald darauf, indem er auf eine nebensächliche Einwendung antwortet (zu 52, 37), daß er ihm „wichtigere Erinnerungen zu danken habe". So errang Herder in der That von Lessing, der sich seiner schon früher im 13. Antiquarischen Briefe gegen den ge-

*) Inwiefern übrigens ruhende Schilderungen selbst dem Homerischen Epos nicht ganz fremd sind, ja sogar der Schild des Achilleus dazu gehört, darüber vgl. H. Th. Plüß, Vergil und die epische Kunst (Leipzig 1884) S. 257 ff. („Der Schild des Äneas"), wo zur Rettung Vergils alles gesagt ist, was sich gegen Lessing Triftiges sagen läßt.

meinsamen Gegner wacker angenommen (IX = D. Nat.-Litt. 66, 2, 75, 23; vgl. Fragm. T. III, 1, 247, 10 u. Anm.), die erwünschte Anerkennung, die ihm eben in dem Kampfe gegen Klotz doppelt wertvoll und ermutigend sein mußte (vgl. an Hartknoch und Nicolai aus Nantes Aug. 69 Lebensb. II, 40. 55 Hoffm. S. 48).

5.

Als Bundesgenosse Lessings, aber als ein ebenbürtiger, selbständiger Genosse, der auch diesem gegenüber seinen eigenen Standpunkt zu wahren wüßte, wollte er in diesen Kampf eintreten. Daraus erklärt sich der sonst auf den ersten Blick leicht befremdende Sprung von Lessing zu Klotz. Der bei aller Offenheit des Widerspruchs achtungsvolle Ton der Auseinandersetzung mit Lessing konnte und sollte auch offenbar den ganz andern Ton rechtfertigen, den er gegen einen Klotz anschlug. Recht deutlich in dieser Absicht hatte er schon im ersten Wäldchen, wo sie sich bot, die Gelegenheit zu einem Seitenhieb gegen diesen sich nicht entgehen lassen. Nebeneinandergestellt mußte sich die Führergestalt des einen und die Thersitesnatur des andern um so deutlicher abheben. In diesem in der Vorrede und am Schluß des dritten Wäldchens deutlich ausgesprochenen und doch unverabredeten (SWS. III, 480) Anschluß an Lessings Einspruch gegen die durch Klotz und seinen Anhang verschuldete Entsittlichung der deutschen Kritik liegt, abgesehen von dem sachlichen Inhalt, ein Verdienst des zweiten und dritten Wäldchens, das Hamann unterschätzte, wenn er in seiner Rezension (Schriften III, 431) Herders wie Lessings „Muße und Talente vielmehr zu vollendeten Werken gesammelt und erhalten" wissen wollte.

Als Streitschrift betrachtet stehen diese Wälder freilich, trotz einzelner höchst treffender Stellen, hinter Lessings Antiquarischen Briefen zurück. Bei diesem sehen wir, wie er sich im Kampfe recht in seinem Elemente und darum wohl fühlt, und mit ungeschwächtem Anteil folgen wir daher dem Streite, in dem er sich so sicher und männlich zu fassen und zu beherrschen, Angriff und Deckung so geschickt auf die beabsichtigte Wirkung zu berechnen weiß. Herder dagegen läßt sich durch sein überreiztes Pathos übermannen und dieses beeinträchtigt nicht selten die sichere Beherrschung und das Maß seiner Polemik. Er übt sie auch nicht mit der gleichen mitfortreißenden Lust wie Lessing, und es rüttelt den Leser nicht auf aus der stellenweise durch Längen und Wiederholungen entstehenden Ermüdung, wenn er dem Verfasser selbst gelegentlich Unlust anmerkt und den Verdruß, sich mit solchem Gelichter herumschlagen zu müssen. Persönlicher ist, wenn man nur Ausgangspunkt und Verlauf des Streites ins Auge faßt, die Polemik Lessings; geht man aber auf die letzten Motive zurück, die Herders, der von dem Gegner auch unendlich schwerer gekränkt war als Lessing durch die paar seichten, aber von Klotz wenigstens nicht in unanständigem Tone vorgebrachten Ausstellungen; eben darum aber war es von Herder doppelt verfehlt, gegen diesen persönlichsten aller Widersacher namenlos aufzutreten. In seinem

Buche aber hat er es nicht mit Klotzens persönlichen Angriffen und Einwänden zu thun, sondern er nimmt dessen von aller Welt, auch in seinen eigenen früheren Urteilen überschätzte Schriften unter das kritische Messer und legt ihre Nichtigkeit dar. Aber doch nicht das allein. Eben diese negative Seite der Arbeit giebt seinem reichen Geiste — einem Klotz gegenüber freilich weniger als einem Lessing oder selbst einem Riedel, der dafür ein ergiebigeres Thema behandelt — immer auch Anlaß zu positiven Aufstellungen. Uns erscheint darin nach den Fragmenten und dem ersten Wäldchen Herder freilich in keinem neuen Lichte und wir brauchen uns daher bei dem Inhalt nicht lange aufzuhalten.

Die Klotzischen Schriften, an die sich das zweite Wäldchen hält, sind die Epistolae Homericae, die Abhandlung De verecundia Virgilii und die Vindiciae Horatii, und darnach zerfällt es in drei Abschnitte.

Gegen die Homerischen Briefe hatte schon das erste Wäldchen (155, 23 ff.) polemisiert und das zweite erfüllt nur das dort (159, 18) gegebene Versprechen. Unmäßigem Lobe hatte Klotz den ebenso seichten und (zu 155, 23) nicht einmal originellen Tadel zur Seite gestellt, Homer habe, den Sitten seines Zeitalters nachgebend, durch lächerliche Scenen wie den Streit des Odysseus mit Irus im achtzehnten Gesang der Odyssee, die Auftritte mit Hephaistos und Thersites im ersten und zweiten der Ilias gegen die Würde und den Ernst des Epos verstoßen. In Lob und Tadel ist Klotz der Antipode Herders, der vor allem historisches Verständnis als die unerläßliche Voraussetzung jedes Urteils fordert und von diesem Standpunkt jenem entgegenhält, daß es gar nicht so leicht sei bei der Entfernung der Zeiten, Homer in Absicht auf seine Sprache und seine Menschen zu beurteilen. Der Tadel wird im einzelnen als nichtig zurückgewiesen (vgl. zu 156, 4 u. 155, 23). Dann sucht die Polemik die Höhe prinzipieller Erörterung zu gewinnen. Das Vorurteil von der Bewunderung als Hauptempfindung, auf welche die Epopöe hinarbeite, teilt Herder mit Klotz und seiner Zeit; aber er will unterschieden wissen zwischen diesem Hauptton des Ganzen und den in einander überfließenden Empfindungen der zu diesem Ganzen harmonisch zusammenstimmenden Teile, zwischen Haupt- und Nebenpersonen und vor allem zwischen lächerlich und belachenswert.

Der Verfolg der Homerischen Briefe führt ihn auch wieder auf den Gebrauch der Mythologie zurück; er wiederholt mit einer wesentlichen Einschränkung und Ergänzung die bereits in der dritten Fragmentensammlung (II, 1—3, vgl. zu T. III, 1, 271, 5. 13. 282, 34. 295, 19. 22) vorgetragenen Ansichten.

Die Abhandlung „über die Schamhaftigkeit Virgils" giebt zunächst (man erinnert sich an Clodius in der umgearbeiteten zweiten Fragmentensammlung T. III, 1, XL) Anlaß, im Namen der Rechte der Poesie gegen eine moralisierende „Ocularinspektion, ob Virgils Muse auch — eine reine keusche Jungfer sei" als eine „würdige Bemühung für fromme Großtanten und

für kunsterfahrne Hebammen, nicht für den entzückten Liebhaber in der ersten Umarmung" Verwahrung einzulegen. Was Klotzens Libell „voll Allgemeinheiten, ohne philosophische Bestimmung, ohne rationelle Unterscheidung und ohne charakteristische Beleuchtung Virgils" unterlassen, thut er selbst. Er untersucht psychologisch den Begriff der Schamhaftigkeit, entwickelt den von Klotz vernachlässigten Unterschied zwischen der natürlichen, gesellschaftlichen und moralischen Schamhaftigkeit und verfolgt endlich die Entwicklung dieser Empfindung historisch durch verschiedene Völker und Zeiten: Morgenländer, Griechen, Römer. Wir kennen die Vorliebe für solche psychologisch-historische Untersuchungen bereits von den Kriegsliedern (T. III, 1, XL) und seinem Kapitel über die Elegie her. Der Kritik der schulmäßigen Klotzischen Ausführungen über die Schamhaftigkeit Virgils als Schriftsteller folgt zum Schluß nach Lessings Vorbild der Versuch einer Rettung der persönlichen Schamhaftigkeit des Dichters.

Der dritte Abschnitt „über einige Horazische Rettungen und Erläuterungen" enthüllt zunächst die Urteilslosigkeit und geistlose Gelehrsamkeit Klotzens in der unnützen, weitschweifigen Polemik gegen Hardouin (zu T. III, 1, 311, 31 ff.), insbesonders aber giebt ihm der Kommentar über Horaz Gelegenheit zu zeigen, nicht nur daß die ganze Erläuterungsmethode Klotzens nach dem Kanon des Batteux nichts tauge, sondern daß ihm trotz all seiner Belesenheit und Parallelenmacherei, seinem Gemmengeschmack und seiner gerühmten Nachahmungen des Horaz der echte Horazische Geist fehle. Den verfehlten Odenerklärungen des Gegners stellt er eigene sorgfältig auf Ton und Grundstimmung des einzelnen Gedichtes horchende und diese unter Anleitung Klopstocks bis in die Versrhythmen und Absätze der Perioden und den Silbenklang verfolgende Erklärungen gegenüber. Eine Probe seiner Methode kennen wir aber schon aus seinem Versuch im ersten Kritischen Wäldchen (86, 4 ff.). Ebensowenig neu ist uns seine Abneigung gegen die Modetheorie der Ode, die sich auch an Pindar versündigte, und die darnach angefertigten künstlichen und kalten Odengebäude.

Den Hauptinhalt des dritten Wäldchens („noch über einige Klotzische Schriften") bildet das „Münzbüchlein": der „Beytrag zur Geschichte des Geschmacks und der Kunst aus Münzen" (Altenburg 1767). Zunächst wird die unhistorische Darstellung, der kraftlos süßliche und doch zugleich anmaßende Ton, anmaßend auch gegen verdiente Gelehrte, welche die Numismatik sachlich gefördert hatten, aber freilich keine Münzenschmecker im Sinne Klotzens waren, nach Gebühr gerügt und aufgedeckt, wie der Plagiator Klotz Addison nachgeht. In der sachlichen Kritik wieder derselbe historisch-individualisierende Standpunkt. Statt einer seichten Lobrede auf die Alten, die in eine Satire auf die Neuern ausläuft, verlangt Herder auch in der Numismatik, die ihm „wie jede Wissenschaft und Kunst die Produktion einer Nationalgesellschaft" ist, daß „Ursprung, Blüte und Verfall aus der Verfassung, der Regierung, der Denkart, der Religion, den Unternehmungen, den Zwecken, den Bestrebungen eines Volks" erklärt werde,

und versucht in diesem Sinne selbst einige andeutende „Linien“ über die Griechen im Gegensatz zu den Neuern, so daß auch diese zu ihrem Recht kommen. Seine Lieblingsidee einer Geschichte des menschlichen Geistes verliert er auch bei diesem Gegenstande nicht aus den Augen. Gegenüber der großsprecherischen Überschätzung auf Klotzens Seite führt er aber auch die Bedeutung der Münzen als Quellen der Geschichte des Geschmackes und der Künste auf das richtige Maß zurück.

Den zweiten und letzten Abschnitt des dritten Wäldchens bilden „Proben von der Gründlichkeit und Unparteilichkeit des kritischen Urteils der actorum“ (zu T. III, 1, 208, 11). Bei dem Urteile über Klotzens Buch von den geschnittenen Steinen kommen ihm Lessings Antiquarische Briefe zur Hand und es ist schon gesagt, wie er mit dem Anschluß an dessen Kritik abbricht. Zu positiven Auseinandersetzungen giebt in diesem Teile zunächst wieder Pindar Gelegenheit, über den er schon im zweiten Wäldchen geredet, hier wie dort auf Grund eingehender Vorstudien zu einer eigenen Arbeit über diesen Dichter. Die dort gegebene Kritik des unpindarischen Begriffes von den Digressionen in seinen Oden findet hier ihre Ergänzung durch die Rettung der vierten pythischen Ode „als National-Lokal- und Individualstück“ und der Argonautenepisode darin. Das hochtönende Cliquenlob der Hausenschen Geschichtswerke führt Herder auch wieder auf das Thema seines Wäldchens über Winckelmann, und nicht mit Unrecht wurde um dieser geschichtsmethodischer Auseinandersetzungen aus Anlaß Hausens und des Münzbüchleins dieses dritte Wäldchen als ein zweiter Ersatz für das ungeschriebene Fragment über die Geschichte bezeichnet. Schon in jenem ältern Wäldchen hatte er Hausen als Beispiel der entartenden Geschichtschreibung genannt, jetzt wird nicht nur sein Geschichtsroman, bestehend aus schönrednerischem Raisonnement und oratorischen Charakteristiken à la française, ohne thatsächliche Gründlichkeit abgefertigt, Herder fügt ein besonderes Kapitel „über die Reichsgeschichte“ ein, um zu zeigen — man fühlt sich an die Forderung eines eigenen Ideals für jede Dichtungsgattung erinnert —, daß auch die Geschichtschreibung nicht alles in einem Tone à la grecque oder à la française behandeln dürfe, daß besonders die deutsche Reichsgeschichte sich nicht schreiben lasse wie die griechische, sondern als Geschichte des werdenden heiligen römischen Reichs mit einer Vielheit von Verfassungen ihren eigenen, urkundlich fest bestimmten, wenn man will selbst pedantischen Ton nur zu ihrem Nachteil gegen eine unbestimmte Schönrednerei vertauschen würde. Das läuft nebenbei wie in der Kritik des Münzbüchleins hinaus auf eine Rettung verdienter, von den Vertretern der Mode über die Achsel angesehener Historiker. Angemerkt verdient auch zu werden, worauf Suphan bei dieser Gelegenheit (III, 498f. zu 469_{167}) aufmerksam macht, daß Herder „der erste ist, der auf die enge Verknüpfung der Geschichte von Deutschland und Italien im Mittelalter hingewiesen hat“.

6.

Zu ungleich reicherer Ideenentfaltung als der Handel mit Klotz gab die Polemik gegen Riedel im vierten Wäldchen Gelegenheit. Ganz unbekannt ist uns der philosophische Standpunkt dieses unkritischen Eklektikers nicht mehr. Einen Seitenhieb hatte Herder ja dagegen schon in den Fragmenten geführt, und von eben diesem Standpunkte aus war ihm damals der Vorwurf gemacht worden, daß er gedacht und philosophiert habe, wo er nur hätte empfinden sollen (Einl. zu T. III, 1, S. XXIII). Denn diese „Crusisch-Darjesisch-Hutchesonsche" Philosophie und mit ihr Riedel berief sich für jeden ihrer drei Grundbegriffe auf eine besondere „Grundkraft", ein „inneres Gefühl der Seele", wodurch „ohne Vernunftschlüsse" unmittelbare Überzeugung stattfinde: „für das Wahre den sensus communis, für das Gute das Gewissen, und für das Schöne den Geschmack". Auf diesen gründete Riedel seine ästhetische Theorie, deren vorläufiger erster und einziger Teil vorerst nur die allgemeinen Grundbegriffe, noch nicht die Theorie der einzelnen Künste behandelte. Gegen diese seichte, alle Philosophie in Frage stellende Begründung und die ganze Methode ist die Polemik des ersten Abschnittes gerichtet mit dem Nachweis, daß diese angeblichen Grundkräfte nichts Ursprüngliches sind, sondern erst allmählich entstehen, beim Einzelindividuum wie bei Völkern, und wie verschieden daher der Geschmack nach Bildung, Erziehung, Himmelsstrichen und Zeitaltern ist. Nichts destoweniger beweist er selbst in dieser Proteusnatur, die sich aus Zeiten, Sitten und Völkern erklärt, „mit den Ursachen seiner Verwandlung, daß die Schönheit nur Eins sei, so wie die Vollkommenheit, so wie die Wahrheit. Es giebt also ein Ideal der Schönheit für jede Kunst, für jede Wissenschaft, für den guten Geschmack überhaupt, und es ist in Völkern und Zeiten und Subjekten und Produktionen zu finden." Hand in Hand damit geht die Feststellung des richtigen Begriffes der Ästhetik und ihrer Aufgabe, durch genaue Analyse der verworrenen, aber sinnlich starken Empfindungen den Begriff der Schönheit deutlich zu machen, und die Abweisung falscher Ansprüche, wie sie aus der auch bei Baumgarten herrschenden Verwirrung der Begriffe entspringen, bei dem die Ästhetik als Wissenschaft des Gefühls des Schönen (künstliche Ästhetik) nicht gehörig geschieden wird von der Kunst schön zu denken, der Kunst des Geschmacks (natürliche Ästhetik).

Steht Herder bis dahin unter dem Einflusse Baumgartens, den er zugleich berichtigt, und besonders Leibnizens, wie Haym dargelegt, so ergänzt er diese Gedankenrichtung im zweiten Abschnitt, dem eigentlichen Kern seiner Ästhetik, durch den Anschluß an die englischen Sensualisten.

Sind jene angeblichen „Grundkräfte" nichts Ursprüngliches, so ist es auch verkehrt, von den abstraktesten, schwersten Begriffen auszugehn; umgekehrt vielmehr, analytisch ist auszugehn von den Phänomenis selbst und dem Wege, auf dem wir zu ihnen gelangen, von den Organen, die uns die Eindrücke vermitteln. Das aber sind die Sinne, und eine Physiologie

der Sinne müßte die Grundlage der Ästhetik, zunächst, dem analytischen Wege entsprechend, einer Theorie der einzelnen Künste sein. Drei ästhetische Sinne giebt es: das Gesicht für das Äußerliche, Flächen und Farben, er ist der klarste, deutlichste, aber auch oberflächlichste; das Gehör für die Töne, nicht so deutlich wie jener, aber tiefer, innerlicher; endlich das Gefühl, das uns allein vom Körperlichen Begriffe giebt, bisher der vernachlässigteste und darum in seiner Bedeutung für die Ästhetik, besonders die Plastik, am wenigsten gewürdigte, und doch der treuste der Sinne. Diesen drei Sinnen entsprechen „drei besondere Klassen äußerer Gegenstände, wie die drei Gattungen des Raumes" und damit drei die Natur in diesen drei Räumen nachahmende Künste des Schönen: „Malerei, die schöne Kunst fürs Gesicht"; „Musik, die schöne Kunst des Gehörs"; „Bildhauerei, die schöne Kunst des Gefühls".

In beredter Ausführung wird zunächst die Wichtigkeit des letzten, in der Ästhetik neuen Gedankens entwickelt: die Bildhauerei darf nicht wie bisher vom malerischen Standpunkt des Gesichtes lediglich behandelt werden: ihr Wesen ist „schöne Form: nicht Farbe, nicht bloße Proportion der Teile, als Flächen betrachtet, sondern Bildung", die man sich „erfühlen" oder, wenn das Auge sich an die Stelle des Gefühls setzt, sehen muß, „als ob man tastete und griffe". Daraus folgt ihre „stetige Ruhe", die „allein der Schönheit Platz läßt", folgen überhaupt ihre von denen der Malerei wesentlich verschiedenen Gesetze. Denn was im ersten Wäldchen nur eben angedeutet wurde, wird hier breiter ausgeführt: die Notwendigkeit der Unterscheidung zwischen den beiden Künsten, und in der Durchführung derselben werden auch die Gesetze der Malerei aus ihrer Natur untersucht.

Bildet die Skulptur „fühlbar schöne Körper", so ist der erste Begriff der Malerei „Repräsentation der Dinge nach ihrem äußern Anschein in Einem Flächenraume, oder ihre Gestalt, wie sie sich auf Einem geraden Kontinuum mit andern (im „großen Expansum der Natur") uns vorspiegeln". Daher in der Bildhauerei das „abgetrennte körperliche Sein" und die Selbständigkeit jeder Gestalt, auch in der Gruppe; in der Malerei der bloße „Anschein der Sache" und das Nebeneinander. Daher auch in der Malerei weiter die Bedeutung des Lichts und endlich, womit die Malerei „ganz eigentümlich abtritt", auch von der nicht farbigen, aber bis zu dieser Grenze doch immer malerischen Darstellung (Kupferstich), die Bedeutung der Farbe, der „Blume der Vollkommenheit selbst zur Zeichnung, zu dem sich wölbenden Contour". Aus der Rückwirkung des Gefühls auf das Gesicht ergiebt sich ferner die Perspektive, die sich nach Herder zunächst an der Architektur entwickelt haben soll, und in der Plastik das Kolossalische, eine Art Ersatz für den ursprünglichen stärkeren Eindruck auf das Gefühl, der notwendig ward, als an die Stelle dieses Sinnes das in der Ferne fühlende Auge trat, eben darum aber in der Malerei, wo eine solche Stellvertretung nicht stattfindet, nicht am Platze ist. Bei dieser

Gelegenheit versucht Herder auch das Überkolossalische, Riesenmäßige der ägyptischen Bildhauerei zu erklären aus einem Stehenbleiben bei den ersten kindlichen, noch durch keine Erfahrung auf das Maß der Wahrheit zurückgeführten Gesichtseindrücken, die immer, wenn das Auge sich erst öffnet und die Gestalten eben anfangen sich davon zu entfernen, ins Riesenhafte gehn.

Wenn nach dieser Seite eine „physische und mathematische Optik des Schönen" noch zu seinen Wünschen gehört, so genügt ihm für die Tonkunst weder was die vorhandenen praktischen Anweisungen, noch was Physik und Mathematik dafür geleistet haben und nach seiner Meinung überhaupt zu leisten vermögen. Physik und Mathematik geben keine „Philosophie des Tonartig-Schönen"; denn „sie erklären nichts vom einfachen Tone selbst; nichts von der Energie desselben aufs Gehör; nichts von der Anmut derselben, einzeln und in der Folge" (der Klangfarbe nach heutiger Terminologie). Hierin aber gerade, im einfachen Tone, nicht im Verhältnisse — „Ohr als Ohr empfindet kein Verhältnis" —, nicht im Schall als „Aggregat der Töne" liegt nach Herder die Grundquelle des musikalischen Wohlgefallens. Die einzelnen Töne machen „ihrer innern Art nach" verschiedene Eindrücke auf uns, und die Ursache davon sucht Herder in dem „Saitenspiel von Gehörfibern" im Ohre, die von den Tönen homogen und dann angenehm, oder in ungleichartiger Richtung und dann widrig getroffen, homogen angestrengt oder erschlafft werden, woraus sich das Gefühl des Erhabenen oder Schönen, und „die Haupteinteilung der Musik in harte und weiche Schälle, Töne und Tonarten" (Dur und Moll) ergiebt; nach Haym (I, 257) eine Übertragung der Burkeschen Theorie auf die Musik. Von hier aus eröffnet sich ihm „der Weg zur Pathetik aller einfachen musikalischen Accente", und er redet von einer „materiellen Seele, deren äußeres Gewebe von Berührungspunkten nicht ganz der Nachforschung entschwände"; es eröffnet sich die Möglichkeit einer Erklärung des Zusammenhangs gewisser Töne und gewisser Empfindungen der Seele, der wunderbaren Wirkungen der Musik auf das Gemüt, bei Einzelnen wie Völkern, die Ton empfanden, wo wir nur Schälle empfinden. Töne also und ihre Folge (Melodie), nicht Harmonie sind das Wesentliche in der Musik. Bestätigung giebt die Geschichte. Musik als Sprache der Leidenschaft ist nicht entstanden aus Nachahmung des Vogelgesanges, sondern aus und mit der singenden Sprache (vgl. Fragmente); daher der Zusammenhang von Poesie und Musik in den ältesten Zeiten und so wieder bei der Wiedergeburt der Musik in Italien; die Musik diente, Poesie und Sprache herrschte. Erst durch „eine ganz neue späte Schöpfung" entwickelte sich die „Musik zur Hauptkunst", indem sich die Instrumentalmusik, überhaupt später erfunden als die Vokalmusik, sonderte, und bildete sich zur Harmonie aus. Wegen dieses älteren Zusammenhanges ist „die musikalische Poesie, über die wir kaum einen Versuch der Theorie, wohl aber mehr praktische Muster haben, der große Vorhof zur Pforte der allgemeinen musikalischen Ästhetik" (vgl. T. II, 326—328).

Die Tanzkunst der Alten ist „eine sichtbar gemachte Musik“: 1) als Ausdruck der Leidenschaften in Geberden und Bewegungen, und 2) in der Zeit und Modulation der Bewegung selbst. Sie ist „eine Vereinigung alles Schönen, als Kunst, wie es die Poesie als Wissenschaft ist, lebendige Bildhauerei, Malerei, Musik und alles zusammengenommen, stumme Poesie“. Sie ist uns übrigens verloren und künstlich geworden wie die Musik.

Bau- und Gartenkunst als „nur verschönerte mechanische Künste“, als „nur angenommene Kinder des Auges“ werden auch nur kurz behandelt, die Bedeutung der Baukunst, dieses „Pflegekindes anderer Künste“, aber für die Ästhetik als „Vernunftlehre des Schönen“, wie es später heißt, und darum als „Vorbereitung außer dem Thore der wahren Kunst“ (denn sie ist noch nicht Nachahmung) vollauf anerkannt: sie bietet „ein Ideal anschaulicher Vollkommenheit“ dar. Für die Gartenkunst, die „den wenigsten Beitrag zum allgemeinen Schönen liefern“ kann, begnügt sich Herder mit einem Citat aus einem Franzosen.

Die Polemik gegen Riedel führt ihn dann zum Schluß noch dazu, seine „Ideen und Linien zu dem großen (analytischen) Gange durch alle schönen Künste und Wissenschaften hindurch zu einer Theorie des Schönen“ vorzulegen: von der Baukunst aus, durch Bildhauerei, Malerei, Musik und Tanzkunst zur — Poesie, der einzigen „schönen Kunst unmittelbar für die Seele,“ in welche die Empfindungen des Schönen aus allen schönen Künsten hinüberströmen, die ihre meisten Grundideen des Schönen, wie des Näheren dargelegt wird, aus ihnen hat. Schon früher (S. 151) hießen die schönen Künste „die wahren Kinder des ersten Schönen in der Natur und die getreuesten Abdrücke ihrer Mutter“, die Poesie die „spätere Enkelin“, die „dunkle Kopie so vieler Kopien“; mit der Tanzkunst verglichen, nannte er sie (S. 121) dem Sprachgebrauch der Zeit entsprechend „Wissenschaft“ (vgl. das 1. Kr. W. 124, 15f.). Die Bedeutung einer solchen Theorie des Schönen, wie er sie hier skizziert, auch für Jugendbildung und Leben vergißt er schließlich nicht hervorzuheben.

Gegen diesen zweiten Abschnitt fällt der dritte stark ab. Er bespricht die Behandlung einzelner ästhetischer Begriffe bei Riedel kritisch polemisch.*) Und die Polemik überwuchert hier durchaus die eingestreuten eigenen Anmerkungen.

Halten wir uns aber an die grundlegenden Hauptabschnitte der Arbeit, so sehen wir, wie hier erst die zerstreuten Gedanken des ersten Wäldchens Zusammenhang und tiefere Begründung gewinnen und weiter entwickelt werden. So erfüllt wirklich das vierte Wäldchen, was der „Beschluß“ des ersten in Aussicht stellte (171, 7f).

Die Schwächen der vorgetragenen Theorie liegen ziemlich offen zu Tage.

*) Daß eines dieser Kapitel aus der beabsichtigten Fortsetzung des Torso herübergenommen ist und dadurch wenigstens auch für das vierte Wäldchen der dargelegte Zusammenhang mit den älteren Werken besteht, wurde schon T. III, 1, XLVI bemerkt.

Abgesehen von mehr scharfsinnigen als überzeugenden Einzelerklärungen, wie die Geschichte der Perspektive und die Entwicklung des Kolossalischen, wer sieht oder fühlt nicht wenigstens die Inkonsequenz in der Durchführung des Grundgedankens, durch welche bei aller Anerkennung ihrer Bedeutung die Architektur als Kunst zu kurz kommt, wer nicht das Unzulängliche, das auch jetzt wieder der Erklärung der Poesie als Kunst „unmittelbar für die Seele" anhaftet, als gäbe es für sie kein den Sinnen bei den andern Künsten entsprechendes Medium, und das Unhistorische der Auffassung derselben als „Enkelin", als Kopie so vieler Kopien?

Nichtsdestoweniger ist dieser Grundriß einer Kunstlehre eine höchst bedeutende Leistung. Es war ein gesunder Gedanke und ein Fortschritt, daß Herder nun die Begründung des Musikalisch-Schönen im einfachen Tone suchte, wovon im ersten Wäldchen (128, 10ff.) noch keine Rede war; der Beachtung der Musikästhetiker ist seine Theorie dieser Kunst in hohem Grade würdig. Wer aber könnte nicht etwa das Neue, sondern was mehr ist, das Fruchtbare und Berechtigte des Standpunktes verkennen in der nachdrücklichen Betonung des vernachlässigten Tastsinnes und in der Zurückführung der Plastik auf diesen Sinn, worauf die hier zum erstenmale durchgeführte Scheidung von der Malerei beruht?

Um die ganze Fruchtbarkeit und Bedeutung dieses Gedankens recht zu würdigen, ist es gut, gleich die reife Ausgestaltung ins Auge zu fassen, die er erst, losgelöst bis auf spärliche Reste von der alten Polemik und mit entschieden praktischer Richtung, in der „Plastik" gewann.

Die Grundlage seiner Theorie im allgemeinen, die Zurückführung der verschiedenen Künste auf die entsprechenden Sinne, und besonders die Abgrenzung der Gebiete des Gesichts- und Tastsinnes, ist dieselbe geblieben. Er stützte sich in diesem Punkte auf Rousseau, Diderot und wahrscheinlich noch auf den englischen Philosophen George Berkeley.

Rousseau hatte in seinem Emil (2. Buch) die außerordentliche Wichtigkeit der Übung der Sinne für die Erziehung nachdrücklich betont und dabei besonders auf den um des Gesichtes willen vernachlässigten Tastsinn hingewiesen, dessen Urteile zwar die beschränktesten, aber eben deshalb die sichersten seien.

Diderot bot ihm in seinem Briefe über die Blinden und in dem schon für die Fragmente benutzten über die Taubstummen lehrreiche Erfahrungen an Blindgeborenen und damit die Anregung, selbst den Weg des Versuchs mit solchen zu betreten, mindestens sich in ihre Empfindungswelt hineinzufühlen, und legte, hierin ja bekanntlich der geistvollste Vorläufer Lessings, die Wichtigkeit und Notwendigkeit weiterer Sonderung der Kunstgebiete eindringlich nahe. Freilich über all dem darf man auch nicht übersehen, was beide trennt und worin Herder über Diderot hinausgeht. Dieser giebt allerdings zu, daß das Auge der Übung und Erfahrung bedarf, um, nachdem es ursprünglich nur Oberflächen (des surfaces) wahr-

genommen, allmählich auch zum Begriff des Vorspringens (saillie) und der Festigkeit (solidité) der Körper zu kommen; aber weit enfernt, eine wesentliche Abhängigkeit (dépendance essentielle) zwischen den Thätigkeiten zweier Sinne zuzugeben, behauptet er ganz im Gegensatz zu Herder, daß das Auge jene Erfahrungen für sich selbst und ohne Hilfe des Tastsinnes machen werde (qu'il s'experimentera de lui-même et sans le secours du toucher). Ja er bestreitet, womit Herders Theorie der Plastik auch wieder der Boden unter den Füßen weggezogen würde, dem Blinden, also dem Tastsinn an sich, überhaupt die Fähigkeit zum reinen Begriff des Schönen (zu 311, 1).

Um so wahrscheinlicher wird die Vermutung Suphans (IV, 488 zu 61), daß der seinen Grundanschauungen um soviel näher stehende Versuch einer neuen Theorie des Sehens (An Essay towards a new Theory of Vision, 1709. Works. London 1820. I. 225—316) des allerdings erst in der Kalligone ausdrücklich als Gewährsmann genannten (vgl. zu 275, 1), von Herder aber längst hochgeschätzten (die Belege bei Haym II, 674_1) Bischofs Berkeley Einfluß genommen habe. Um so wahrscheinlicher, wenn sich, wie ich glaube, gewisse beachtenswerte Ähnlichkeiten aufzeigen lassen. Die Aufgabe, die sich der Verfasser stellt, geht dahin, zu zeigen, wie wir durch den Gesichtssinn die Entfernung, Größe und Lage (Oben, Unten 2c.) der Dinge wahrnehmen, zugleich den Unterschied zwischen den Ideen des Gesichts- und Tastsinnes (touch) in Betracht zu ziehen und zu ermitteln, ob es eine beiden Sinnen gemeinsame Idee gebe. Im Gegensatz zu der einseitig mathematischen Betrachtungsweise seiner Vorgänger zeigt er, daß wir Entfernung, Größe, Lage nicht durch eine Art angeborener Geometrie (a kind of natural geometry) vermittelst der von den Linien der optischen Axen und Lichtstrahlen gebildeten Winkel und Projektion der Eindrücke in denselben Geraden wahrnehmen, sondern vermöge gewisser, in der Erfahrung mit gewissen Entfernungen, Größen und Lagen ständig verbundener anderer Erscheinungen (wie Lebhaftigkeit und Mattheit, Deutlichkeit und Verworrenheit der Bilder) und Empfindungen (sensations), und insbesonders wird er nicht müde, die Wichtigkeit der Verbindung gewisser Tastvorstellungen mit gewissen Gesichtsvorstellungen zu betonen, die in der Regel so eng und innig wird, daß wir sie kaum noch zu sondern vermögen. In Wahrheit aber ist nichts von alledem eigentlich Objekt des Gesichts, so wenig als überhaupt ein Außeruns des Raumes, als Körperlichkeit und ihr Widerstand, ja — und hierin geht Berkeley, von seinem Standpunkt aus nur folgerichtig, weiter als Herder — nicht einmal Flächen. Die eigentlichen Objekte des Gesichts sind nicht außerhalb, sondern einzig in der Seele (not without the mind; only in the mind) und in ihren Bereich fällt nichts anderes als Licht und Farben mit ihren verschiedenen Lagen und Schattierungen, und Graden von Mattigkeit und Helle, Verworrenheit und Deutlichkeit. Alles andere gehört dem Tastsinn, und den beiden Sinnen ist keine Idee gemeinsam, ja dasselbe Ding wirkt

nicht auf beide Sinne ein. Freilich, wenn ich sage Tastsinn, so ist das nicht ganz entsprechend. Denn Berkeley gebraucht das Wort touch (daneben auch vereinzelt, sect. 93. 145 feeling, 153 im Texte sense of touch, Inhaltsangabe (to) feel) nicht durchweg in dem engeren Sinne von Tastsinn, sondern auch allgemeiner für das, was wir genauer Muskel- und Körperempfindung nennen würden; denn er rechnet dazu die Empfindung von jeder Art Bewegung des ganzen Körpers und einzelner Teile, u. a. auch das Gefühl der Gravitation desselben (sect. 45. 93f. 98. 145). Wir werden bei Herder etwas Ähnliches finden. Und wie dieser, versetzt sich auch schon Berkeley, um die Sache deutlicher zu machen, wiederholt auf jeder Stufe der Untersuchung in die Auffassungsweise sehend gewordener Blindgeborner, und Sätze wie folgender aus sect. 41: „ein Blindgeborner, der sehend geworden, würde fürs erste keine Vorstellung von Entfernung durch das Gesicht haben: die Sonne und die Sterne, die entferntesten Gegenstände so gut wie die näheren, würden alle in seinem Auge oder vielmehr in seiner Seele zu sein scheinen" könnten wörtlich auch bei Herder stehen, und müssen, sollte man meinen, diesem vorgeschwebt haben. Allerdings ein Unterschied bleibt: Berkeley beruft sich, so oft er auch den Blindgebornen ins Feld führt, nirgends auf wirkliche Versuche mit solchen. Auch Herders „Ophthalmit", sein „Schaugeschöpf ohne Hände, ohne Gefühl von Formen", dafür aber „ganz Auge" (279, 4f. 310, 25f.), hat seinesgleichen bereits bei Berkeley, der im letzten Abschnitt seines Versuchs (sect. 153—155) eine reine, seiner Voraussetzung nach vollkommen gut sehende, aber des Gefühls entbehrende „Intelligenz" oder einen „unkörperlichen Geist" (an intelligence or unbodied spirit, which is supposed to see perfectly well, i. e. to have a clear perception of the proper and immediate objects of sight, but to have no sense of touch) einführt, um zu zeigen, daß eine solche nicht die einfachsten Elemente der Geometrie zu verstehen vermöchte.

Herders Eigentum beginnt also erst mit der Anwendung der übernommenen Erfahrungen und Lehrsätze über das Gebiet der beiden Sinne auf die Kunst (vgl. oben S. VIII. 3). So berechtigt und fruchtbar nun aber dieser Gedanke an sich ist, die Art, wie er ihn durchführt, hat etwas teilweise Befremdendes. Es ist eine, bei dem Begründer einer neuen Theorie allerdings begreifliche, übertreibende Einseitigkeit, wenn Herder namentlich im vierten Wäldchen die Sache behandelt, als ob wir alle ursprünglich Blindgeborne wären, deren Auge sich erst allmählich öffnete, und nicht vielmehr von Anfang an Tastsinn und Gesicht Hand in Hand gingen, und wenn demnach geradezu behauptet wird (SWS. IV, 64), es gebe „durchaus keine Bildhauerei für das Auge! Nicht physisch, nicht ästhetisch!" So schroff wird das in der „Plastik" allerdings nicht wiederholt; aber der Gedanke ist doch derselbe geblieben, und davon, daß eben wegen jener engen Verbindung der beiden Sinne von Kindheit auf (280, 21ff.) doch auch das Auge einen vollberechtigten Anteil an

der Plastik nicht nur haben könne, sondern sogar müsse, ist auch hier nicht die Rede.

Einseitig also immerhin in der Durchführung, deshalb aber noch lange nicht unrichtig, ist Herders Zurückführung der Bildhauerei auf das „Gefühl". Nur entsteht hier sofort eine neue Schwierigkeit durch eine gewisse Unklarheit des Ausdrucks, worauf zuerst A. Schöll in seiner feinen Analyse der „Plastik" hingewiesen hat („Herders Verdienst um Würdigung der Antike und bildenden Kunst", zuerst im Weimarischen Herder-Album. Jena 1845. S. 195—254, jetzt auch in dessen Gesammelten Aufsätzen, Berlin 1884. S. 152—204, bes. 169 ff. Das vierte Wäldchen und die Pariser Entwürfe lagen Schöll noch nicht vor). So wenig nämlich wie Berkeley scheidet auch Herder gehörig zwischen dem Tastsinn im engeren Sinne (den tastenden Fingern, der tastenden Hand) und der Muskel- und Körperempfindung, vermittelst deren wir uns in die von dem Bildhauer dargestellte Körperlichkeit hineinzuversetzen vermögen (vgl. u. a. 328, 22 f. 331, 24 f. 31 ff.; auch im 4. Wäldchen IV, 66 f., Lebensb. II, 362 unten), und man muß beides im Auge behalten, wenn man seine Sätze richtig verstehen will. Aber nicht genug daran, spielt der Begriff des Wortes auch noch aus dem Gebiete der Sinnlichkeit in das Seelische hinüber. Denn der belebte Körper ist zugleich Ausdruck von Geist und Seele, und dieser gehört also auch mit zur Aufgabe der „schönen Kunst des Gefühls", der Darstellung vollkommener Leiblichkeit; ihn zu erfassen und zu verstehen, müssen wir uns nicht nur mit unserer Leiblichkeit, sondern auch seelisch in das Kunstwerk versetzen oder, in Herders Sprache, es mit „dem zarten Finger des innern Sinnes und harmonischen Mitgefühls" durchtasten, um „nach Gestalt des Geistes in dieser Form zu tappen" (332, 9 f. 342, 22 f.; vgl. 314, 3 f. 330, 5 ff. 332, 21).

Es ist einer der bedeutendsten Vorzüge, welchen die „Plastik" vor dem älteren Wäldchen von den Pariser Studien her voraus hat, daß jetzt erst neben dem Körperlichen auch dieses Leben in demselben, das Seelische im Kunstwerke wie im tastenden Organe sowohl des Künstlers als des Kunstfreundes eigentlich zu seinem vollen Rechte kommt*), und das Kapitel von der „Illusion der Statue vom Geiste" die seiner Bedeutung entsprechende breitere Ausführung gewinnt, die in der tiefsinnigen, echt Herderschen Symbolik der menschlichen Gestalt gipfelt. Denn seine „Hauptabsicht war dabei mit", wie er Lavater gegenüber bekennt (Aus Hs. Nachl. II, 183),

*) Ganz unbeachtet, wie man nach Hayms Darstellung (I, 349. II, 69 f.) glauben sollte, ist das Seelische auch im vierten Wäldchen nicht geblieben, wenn es auch vor dem Hauptgewicht, das auf dem Gedanken ruht, Körper und daher auch das plastische Kunstwerk kann nur durch das Gefühl begriffen werden, bis auf wenige Andeutungen zurücktritt. SWS. IV, 66 schon ist „von dem sich regenden, und gleichsam unter der fühlenden Hand belebten Marmor" die Rede; ausdrücklich aber wird S. 157 „das Lebendige, die durch den Körper sprechende Seele" hervorgehoben, und wenn ebenda der Kunstjünger angewiesen wird, an den „Arbeiten der Phidias und Lysippe" sich „die ersten Ideen schöner Natur, und der Wohlform, und des Ausdrucks" u. s. w. zu „erfühlen", so setzt diese Forderung doch wohl auch eine Hand voraus, die eigentlich „tastende Seele" ist. Vgl. übrigens schon Krit. W. I. 73, 24 ff.

„zu zeigen, daß von Menschengestalt und Geistesform in derselben sich alles herschreibe, was wir von Schönheit unter Mond und Sonne wissen".

Und es ist ein zweiter Vorzug, daß wie zum mehr als vollwichtigen Ersatz der über Bord geworfenen Polemik gegen einen Riedel die „Plastik" sich in praktische Beziehung zu den Kunstbestrebungen seiner Zeit in Lehre und Ausführung setzt und damit Lessings Laokoon zur Seite tritt. Es gehört hieher, wie Herder sich mit seinem lebendigen Sinn für das Konkrete und Individuelle gegen leere Abstraktion, sei sie nun Überschätzung der bloßen Linie, des Umrisses (310 ff.) oder unbeschränkte Vorliebe für die Allegorie (349, 13 ff.), vom Standpunkte seiner überlegenen Einsicht in historische Entwickelung gegen verkehrte Versuche der Geschmacksverbesserung wendete (333 f.; vgl. 293, 4 ff.); und es ist nicht eben am unrechten Orte, wenn an solchen polemischen Stellen seine Sprache, die sich sonst gerade in diesem Werke nicht selten zu hohem Schwunge erhebt, durchweg aber auch selbstschöpferisch, idiotistisch ist, gelegentlich (z. B. 334, 2 ff.) Kraftausdrücke des Sturmes und Dranges nicht verschmäht. Besonders gern aber ergreift er die Gelegenheit der sowohl Künstlern wie Kunstlehrern seiner Zeit geläufigen Verkennung und Vermengung der Grenzen der Malerei und Plastik*) zu Leibe zu gehn (286, 11 ff.), gelte es nun falsches Antikisieren und die daraus entspringende Vorliebe für das Nackte oder gar Herübernahme der „nassen Gewänder" (295, 4 ff.) aus der Bildhauerei und ein verkehrtes zu langweiliger leerer Charakterlosigkeit führendes Schönheitsideal (305, 11 ff.) in der Malerei, oder umgekehrt das Haschen nach malerischer Wirkung und Prunk in der Plastik (297, 28 ff. 355, 20 ff. 301, 5 ff.) zu bekämpfen, oder für die Berechtigung der Landschaftsmalerei (288, 18 ff.) mit einigen kräftigen Worten einzutreten.

Auf Sonderung der beiden Kunstgebiete war ja schon, wie gesagt, das vierte Wäldchen ausgegangen und Herder hatte damit schon dort in seinen ästhetischen Anschauungen einen bedeutenden Schritt über seine Vorgänger, auch Lessing, hinausgethan. Daß er darüber die Berührungspunkte zwischen beiden nicht aus dem Auge verlor, bezeugen die wenigen aber einsichtigen Worte über das Streben der Malerei nach dem Scheine der Körperlichkeit (312, 11—14 u. Anm.; vgl. 281, 26 ff. 310, 28 ff.); sie eigens aufzusuchen und hervorzuheben, konnte nach der ganzen angedeuteten Lage der Verhältnisse nicht in der Absicht seines Werkes liegen; es hätte diese bei dem herrschenden Zeitgeschmacke eher gefährdet; dem gegenüber schadete selbst eine gewisse Härte und Einseitigkeit viel weniger. Auf eine solche in der Hauptsache wurde schon früher (S. XXXI f.) hingedeutet, auf eine andre zugleich mit der späteren teilweisen Korrektur zu 306, 19. Nicht dazu rechnen möchte ich meinerseits die Erklärung der sogenannten nassen Gewänder; denn zugegeben, daß der Bildhauer damit „offenbar und erlaubter Weise" auch auf eine malerische Wirkung hingearbeitet habe (Haym II, 71),

*) Beispiele aus der Kunstübung giebt Schöll a. a. O.

die Hauptsache ist hier doch wohl der echt plastische Zweck, unter dem Gewande die Körperform darzustellen, das Gewand, mit einem Griechen*) zu reden, als „Spiegel des Leibes“ zu behandeln. Paradox scheint es, wenn Herder die Gruppe in der Plastik leugnet (355, 15 ff.), aber man sehe genau zu, was er sagen will, und ein gut Teil der Härte wird schwinden; denn daß auch in der plastischen Gruppe die einzelne Figur noch immer ungleich selbständiger sei als in der Malerei, wird man wohl zugeben. In ein ganz neues Stadium ist die Frage über die Bemalung durch die Entdeckung wirklicher Spuren derselben an antiken Statuen getreten (vgl. den Artikel „Polychromie“ in Baumeisters Denkmälern des klass. Altertums), auf die heute bei ihrer Entscheidung notwendig Rücksicht genommen werden müßte.

All solche Einzelheiten berühren aber die Bedeutung der „Plastik“ im ganzen sehr wenig. Und wenn ein Rezensent wie der in der Allgemeinen Deutschen Bibliothek 37, 503—510 ihr nicht gerecht zu werden vermochte, andere wußten sie um so besser zu schätzen; Haym durfte sich auf die Urteile A. W. Schlegels, dem sie unter Herders Werken seine Lieblingsschrift wurde, und Joh. v. Müllers berufen, Goethe aber, der als junger Mann die Grundgedanken kennen gelernt, noch lange ehe sie öffentlich ausgesprochen wurden, erwies sich auch noch später als ein gelehriger Schüler, wenn er in den römischen Elegien (V. V. 99 ff. vgl. Herder bes. 297, 3 ff.) bekennt, wie er durch die Liebe belehrt, erst den Marmor recht verstehe: „sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand.“

So viel über die aus dem vierten Wäldchen hervorgewachsene „Plastik“. Auf den zweiten, nicht minder fruchtbaren Trieb aus derselben Wurzel, die höchst gehaltvolle Schrift „Vom Erkennen und Empfinden“ und ihren Zusammenhang mit jener und den grundlegenden Studien bis zurück zum vierten Wäldchen nach der psychologischen und erkenntnistheoretischen Seite hin wurde schon im Verlaufe der Entstehungsgeschichte hingewiesen.

Psychologie auf physiologischer Grundlage, das ist ein Gedanke, den unsere Wissenschaft gegenwärtig mehr und mehr im Begriffe ist zu verwirklichen. Wie steht es aber mit dem Grundgedanken der ästhetischen Theorie Herders, wie sie uns im vierten Wäldchen vorliegt? Gewiß war der Versuch der landläufigen Methode „von oben herab“ die analytisch genetische in so durchgreifender Weise entgegenzusetzen, die herkömmliche Behandlung der Ästhetik fast ausschließlich von der subjektiven Seite zu ergänzen nach der objektiven hin ein höchst bedeutsamer Fortschritt auch über Lessing hinaus, der sich in seinem praktischen Sinne mit einer Technik der Künste aus ihren Mitteln begnügte. Energischer als irgend ein anderer, seinen Lehrer Kant natürlich ausgenommen, machte Herder Ernst mit der Ergänzung des Leibnitzischen Standpunktes durch den englischen Sensualismus,

*) Achilles Tatius in der Beschreibung des Gemäldes der Europa Erot. script. graeci rec. Hercher I 39, 15; vgl. 10.

und die Tiefe der dadurch gewonnenen wissenschaftlichen Begründung giebt auch seiner ästhetischen Theorie Anspruch auf eine hervorragende Stelle in der Entwickelung der deutschen Philosophie von jenem und dem darauf fußenden Begründer der „Ästhetik" Baumgarten zum Kantischen Kriticismus. Als er später gegen diesen auftrat und der Ästhetik Kants seine „Kalligone" (1800) entgegensetzte, griff er einfach auf seine alten Anschauungen zurück, denen er positiv nichts Neues hinzuzufügen hatte; eine Beziehung, die soweit sie die „Plastik" angeht, meine Anmerkungen andeuten. Herder im Kampfe mit Kant, das ist keine erfreuliche Erscheinung, und ein so stimmfähiger Richter wie Haym giebt auch an systematischem Zusammenhange dem alten Grundriß der Ästhetik unbedingt den Vorzug vor dem dreibändigen polemischen Werke (I, 254 f.). Die Forderung einer auf eine Physiologie der Sinne begründeten Ästhetik aber scheint mir einer jener fruchtbaren Gedanken zu sein, durch die Herders Wirken den Bestrebungen der Gegenwart die Hand reicht. Sein Versuch, sollte man meinen, könne eine Zeit nur sympathisch anmuten, in der sich allen Anzeichen nach mehr und mehr die Überzeugung Bahn bricht, daß auch in der Ästhetik der Weg „von oben", soll er je mit wirklichem Erfolge beschritten werden, die Arbeit „von unten auf" zur unerläßlichen Vorbedingung hat (vgl. u. a. Fechner, Vorschule der Ästhetik I, 1—7), und die sich auch bereits so wertvoller Beiträge dazu von physiologischer Seite, wie die von Brücke, Helmholtz u. a., erfreut.

II.

„Von deutscher Art und Kunst" und „Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst".

1.

Den beiden Hauptwerken der Rigaer Periode reiht unsere Auswahl zunächst die zwei kleinen Aufsätze über die Lieder alter Völker und Shakespeare an, die unter Herders Prosawerken der Siebziger Jahre den hervorragendsten und nachhaltigsten Einfluß auf unsere Litteratur geübt haben. Man braucht, um diesen jedermann mit einem Worte zum Bewußtsein zu bringen, nur den Namen des größten und selbständigsten von Herders Schülern auszusprechen: Goethe. Ein großer, ja der wichtigste Teil der Ideen und Anregungen, welche dieser von seinem ältern Freunde und Lehrer in Straßburg empfing, ist in den beiden Aufsätzen niedergelegt.

Über ihre Entstehungsgeschichte hat uns bis jetzt aus gedruckten und handschriftlichen Quellen am eingehendsten Haym belehrt (I, 425 ff.); in jüngster Zeit brachte uns noch die Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte II (1889), 446 ff. eine höchst wertvolle Mitteilung Suphans, in dessen kritischer Ausgabe die beiden Aufsätze noch ausstehen. Bestimmt waren sie zunächst für die Fortsetzung der ursprünglich von Gerstenberg herausgegebenen „Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur" (Schleswig und Leipzig bei Joachim Friedrich Hansen. Erste und zweite Sammlung 1766. Dritte Sammlung 1767. Alle drei zusammen als „Erster Band" m. d. J. 1767). Bode, der sie 1768/69 von dem früheren Verleger übernahm, ersuchte Herder um Beiträge, und dieser sagte zu. Aber die erste Fortsetzung erschien 1770 ohne Beitrag Herders („Über Merkw. d. Litt. Der Fortsetzung erstes Stück." Hamburg und Bremen bei J. G. Cramer), und als Bode am 20. Juli 1771 seine Bitte erneute (Von und an Herder III, 282), hatte Herder an die für ihn bestimmten Aufsätze bereits Hand angelegt. Denn schon im Juni („etwa 20.") berichtet er Carolinen (unrichtig datiert A. Hs. Nl. III, 81; in vollem Wortlaut wiederholt mit berichtigtem Zeitansatz von Suphan a. a. O. 456 f.) von einer eben vollendeten Arbeit über Shakespeare, die aber „nicht mit dem Geist und Leben" geraten sei, wie er's „anfangs zu denken glaubte," und von seiner Absicht, jetzt „etwas über die Lieder

alter Völker“ zu schreiben. Auch Goethe muß davon gewußt haben; er erbittet sich womöglich Herders Shakespeareabhandlung zum 14. Oktober und ist ganz voll von Ossian (A. Hs. Nl. I, 30. 32 = D. j. G. I, 298. 299 = WW. Weimar. IV, 2, 3, 6ff. 5, 1). Am 17. September war der Ossianaufsatz bereits in Bodes Händen (Von und an Herder III, 283), der am 26. Oktober seinen Dank wiederholte und um Mehreres bat (Haym I, 426 Anm.). Die Shakespeareabhandlung, die Herder noch nicht genügt hatte, war also vorläufig noch zurückbehalten worden zu erneuter Bearbeitung. Die zweite Fortsetzung der „Merkwürdigkeiten“ hätte Ostern 1772 erscheinen sollen, kam aber nicht mehr zustande. Herder erfuhr dies von Bode zugleich mit der Nachricht, daß dieser den Ossianaufsatz nichtsdestoweniger habe abdrucken lassen. Damit das „nackte Ding nicht so jämmerlich erscheine“, sandte Herder außer der offenbar erst jetzt gelieferten Shakespeareabhandlung und der Nachschrift zum Ossianaufsatz *) auch fremde Stücke ein: (III.) Goethes Aufsatz „Von deutscher Baukunst“ nebst (IV.) einem „Versuch über die Gothische Baukunst. Livorno, 1766. Aus dem Italienischen des Frisi“ und (V.) eine Abhandlung Mösers über „Deutsche Geschichte“. (Aus Hs. Nl. I, 45_2, nach Haym I, 430_3 der Schluß des Von und an Herder II, 38 unvollständig abbrechenden Briefes an Hartknoch v. Jan. 1773.) So erschienen die „Fliegenden Blätter“ „Von deutscher Art und Kunst“ im Mai 1773. (Von und an Herder III, 285 Weimar. Jahrb. III, 50. Aus Hs. Nl. I, 202 = Lappenberg. Br. von und an Klopstock 249.**) Strodtmann, Briefe von u. an G. A. Bürger I, 113 Nr. 81.) Herder scheint sich damit noch immer nicht genügt zu haben und so erklärt es sich, wenn er namentlich den Ossianaufsatz öffentlich (252, 31 f.) und privatim als „alt“ und „im Fluge, unter ewigen Absätzen der Reise geschrieben“ darstellt und so gewissermaßen entschuldigt (Von und an Herder I, 346 = Hoffm. S. 94. Hamanns Schriften V, 38 = Hoffmann, Br. an Hamann 77, 30 f. Aus Hs. Nl. I, 45 Anm. Vgl. Haym I, 426 Anm. und meine Anm. zu 188, 19.) Und allerdings in seinem Geiste waren diese Überzeugungen nicht erst von gestern, in diesem Sinne also besonders der Ossianaufsatz, aber auch der über Shakespeare (vgl. jetzt Suphan a. a. O. 461 f.) seit Jahren fertig. Und so sorglos hingeworfen, wie es scheinen könnte, waren übrigens diese Aufsätze doch auch nicht: der über Shakespeare war erst nach dreimaliger Bearbeitung abgeschlossen, und auch von einer älteren Redaktion des

*) Der Shakespeareaufsatz scheint übrigens, wie auch Haym I, 426 annimmt, schon gedruckt gewesen zu sein, als die Nachschrift einlief. Nur so erklärt sich ihre jetzige Stelle in d. Bll. V. deutscher A. u. K.: Briefwechsel S. 1–70. Shakespear S 71—113. Nachschrift S. 113—118. Sie wäre also die chronologische. Und daran zu ändern fühle ich mich nicht berufen, wiewohl wir aus Bodes Brief v. 19. Mai 1773 (Von u. an H III, 285) wissen, „daß die Ordnung der Stücke nicht völlig so ist, wie“ Herder „es vorgeschrieben“ hatte. Welche Ordnung er aber vorgeschrieben, läßt sich auch aus Bodes Entschuldigung, daß er „sonst hätte vier statt einem Bogen umdrucken müßen“, nicht sicher erkennen.

**) Daß Klopstocks Brief v. 5. Mai 1773 die Antwort ist auf die Bll. V. deutsch. A. u. K., bemerkt Haym richtig gegen Düntzer I. 449_1. Die Frage, warum H. „‚Hermannsschlacht‘ ohne Handlung finde“, bezieht sich auf d. Briefw. üb. Ossian 196, 8 f.

Briefwechsels über Ossian — mindestens einzelner „Briefe", worauf sie Haym I, 443 eingeschränkt wissen will — haben wir, bis jetzt allerdings noch unzusammenhängende, Kunde (zu 216, 1. SWS. XXV, 166_7. 663 zu 95), deren Vervollständigung wir von der kritischen Ausgabe erwarten.

Für die „Merkwürdigkeiten" bestimmt hätten beide Aufsätze ihrem Inhalte und auch ihrer Tendenz nach recht wohl dahin gepaßt. „Nutzbare Ausdehnung" der „Begriffe" durch Hinweisung „auf fremde Schönheiten", um „das Ideal, das in der Seele des einheimischen Virtuosen verborgen ist, wie auf einen sichern Fels zu stützen", war nach dem Vorwort die ausgesprochene Absicht der Herausgeber und sie zogen ihren Kreis weit genug, vom italienischen und spanischen Süden (Ariost und Don Quixote) bis zum keltischen und germanischen Norden. Sie zweifelten zwar an Ossian, dafür aber wiesen sie auf die dänischen Kiämpe-Viiser, die Edda und die nordische Mythologie hin, untersuchten, indem sie gegen Ramlers vermeintliche Verbesserungen für das Recht der dichterischen Individualität eintraten, zugleich das Wesen des Liedes und betonten überhaupt neben dem Epos die Bedeutung der Lyrik; und wenn sie auch das Drama als Gattung unterschätzten, so widmeten sie doch fünf Briefe einem Versuch über Shakespeares Werke und Genie. Klopstock aber, in dessen Preis der Briefwechsel über Ossian in der Nachschrift ausläuft, war auch ihnen eigentlich **der** deutsche Dichter, der, wie überhaupt das Genie, erhaben ist über die Kritik, und dessen sie sich wie Cramers gegen die sonst geschätzten Litteraturbriefe annahmen.*)

Und auch formell knüpfen die beiden Aufsätze an die „Merkwürdigkeiten" an. Der über Ossian noch jetzt durch die Briefform, der andere in der freilich nicht über die erste Redaktion hinaus festgehaltenen Form eines „Sendschreibens" an den Verfasser des Versuchs über Shakespeares Werke und Genie (vgl. S. XLV f. XLVII).*)

2.

Das nahe Verhältnis Herders zu Ossian ist dem Leser der Fragmente und des ersten Wäldchens nichts Neues mehr. Wie er in ihm lebte und sich ihn auch durch Übersetzungsversuche anzueignen strebte, lehrt der Briefwechsel mit Caroline und Merck und das „silberne Buch" (zu 180, 3. Inhaltsverzeichniß SWS. XXIX, VII_1. Ossian SWS. XXV, 679 f. zu 423 ff. u. 539; 686 zu 549; vgl. meine Anm. zu 195, 29). In den Fragmenten und dem Wäldchen über Laokoon hatte er ihn angerufen, um denjenigen, die nur ein hellenistisches Ideal kannten oder anerkannten, zu zeigen, daß auch andere Völker echte Poesie besaßen. Die Zweifel und Bedenken, welche auch die „Merkwürdigkeiten" teilten, hatten ihn dabei nie an-

*) Vgl. M. Koch H. P. Sturz (München 1879) S. 76—129, dessen Auszüge allerdings hie und da der Berichtigung und Ergänzung bedurften. Ein Neudruck war wünschenswert u. wird jetzt besorgt durch A. v. Weilen bei Seuffert, Deutsche Litteraturdenkmale des 18. u. 19. Jahrh. 29 (Heilbronn 1888; vorläufig die 1. u. 2. Sammlung).

gefochten. Und er teilte diese Anschauung mit der Mehrzahl seiner Landsleute. Das wahrhaft Poetische, Stimmungsvolle der Ossianschen Dichtungen, das wir heute nur zu leicht unterschätzen, wirkte damals mit unmittelbarer Frische und machte diese Fälschung geeignet, zu dem Umschwung der ästhetischen Anschauungen vom Gemachten und Gekünstelten zum Natürlichen und wahrhaft Empfundenen soviel beizutragen. Ihre Schwächen und was sie als Fälschung verrät, das Gestaltungslose und Modern-Empfindsame wurden als solche gar nicht gefühlt, ja sie machten sie eher einem Geschlechte wert, das nach so langer Gefühlsdürre schwelgen wollte im fessellosem Erguß der Empfindung. Ohne diesen Zug hätte Ossian schwerlich in einem Herzen „den Homer verdrängt".

Zu zeigen, daß auch andere Völker echte Poesie besaßen: hierin liegt ein Zusammenhang zwischen den Werken der Rigaer Zeit und unsern „Briefen". Der Hamannsche Satz „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts" und die sich daraus ergebende Überzeugung, die Herder auch Goethe beibrachte, die übrigens schon Lessing*) keineswegs fremd war, daß sie eine Völkergabe und also nicht einmal das Vorrecht eines besonders begnadeten Volkes, geschweige denn einiger gebildeter Männer sei, ist die Seele dieses Briefwechsels; der in den Fragmenten zuerst aufgestellte Gegensatz von Natur- und Kunstpoesie beherrscht ihn und die Abneigung gegen das Gekünstelte und Gemachte der Dichtung seiner Zeit ist womöglich hier noch größer als dort. Als großen, ja einen der größten Dichter aller Zeiten hatte Herder Ossian sonst schon neben Homer und Shakespear genannt (SWS. IV, 284). An Homer hatte er früher jenen Gegensatz von Natur- und Kunstpoesie klar gemacht; jetzt steht (205, 2 f.) neben ihm Ossian als Vertreter der ersteren: beide sind „gleichsam impromptus", Ossians Dichtungen keine Epopöen, sondern „Lieder, Lieder des Volks, Lieder eines ungebildeten, sinnlichen Volkes" (178, 23 ff.). Damit ist der einheitliche Gesichtspunkt für eine Reihe verwandter Erscheinungen, Ossian, Homer, wir könnten hinzufügen die ältesten hebräischen Denkmäler, bis herab auf die Lieder wilder Völker festgestellt, und der Zweck, zu dem Ossian diesmal vorgeführt wird, erfüllt. Er ist nur Ausgangspunkt der Betrachtung, das eigentliche Thema eben diese „Lieder alter Völker", zu denen auch er gehört.

Auch dies ist uns nicht eben neu. Die Fragmente (T. III, 1, 127, 1 ff.) und die Kapitel über die Elegie im ersten Wäldchen (3. 4. S. 20, 26 ff.) hatten es gestreift, von „Liedern" („Von Nationalliedern", „Von Kriegsgesängen", „Von dem Liede der alten Deutschen") hatte er in der Umarbeitung der zweiten Fragmentensammlung reden wollen, ja hieraus erwuchs nach Suphan (II, 375 zu 183), dem wir diese Notiz

*) „Sie würden auch daraus [nämlich dem von Kleist nachgeahmten lappischen Liede 191, 27 u Anm.] lernen, daß unter jedem Himmelsstriche Dichter geboren werden, und daß lebhafte Empfindungen kein Vorrecht gesitteter Völker sind." 33. Litt.-Br. WW. VII (D. Nat.-Litt. 64), 230, 34 ff.

verdanken (vgl. zu T. III, 1, 127, 6), geradezu unser „Briefwechsel". Und wie die Aneignung solcher Lieder neben der eigenen dichterischen Produktion hergeht und im Briefwechsel und im „silbernen Buch" zum Ausdruck kommt, wurde teils schon früher (T. II, 378) teils hier wieder durch die Briefauszüge in den Anmerkungen angedeutet. Wie die Denissche Übersetzung des Ossian ihm schon 1769 nicht genügte, so auch nicht die Übersetzungs- und Umdichtungsversuche an solchen Liedern. Selbst namhafte Dichter und ausgesprochene Lieblinge wie Kleist (zu 191, 30) scheinen ihm neben den Originalen die Probe nicht zu halten, und er weiß auch den Grund davon, und indem er ihn angiebt, verurteilt er überhaupt die ganze „Buch-" und „Lettern"-Poesie seiner Zeit.

Was er an jenen Übersetzungen und an dieser vermißte, das sagen uns unsere Briefe: „Ton" und „Farbe", „Ton des Gesanges", kurz den „Abdruck der innern Empfindung" im Äußern, Sinnlichen (179, 23. 181, 10—17)*), das Lebendige, Ursprüngliche und Unmittelbare und darum so mächtig Eingreifende: und als gälte es seine eigenen früheren Befürchtungen für die Lyrik gegenüber Lessings Forderung zu widerlegen, redet er jetzt von dem „Lyrischhandelnden" (183, 7 f.) „Dramatischen in den alten Liedern" (197, 9 f.). Und wenn die Poesie seiner Zeit nicht so ist, nicht hinanreicht an diese Lieder, so trägt die Schuld der Gegensatz der Bildung dieser Zeit zu dem in jenen lebenden und webenden „Geist der Natur" (205, 6 ff. u. Anm. zu 30 ff.).

Indem er aber dies darlegt, knüpft er, als rechter Reformator, doch zugleich an die vorhandene dichterische Produktion seiner Zeit an (207. 222, 10 ff. 223, 25 ff.), die so mißbrauchte Romanzenpoesie nicht ausgeschlossen. Und damit sind wir bei der praktischen Tendenz des Aufsatzes. Dem Grundsatze entsprechend, daß die Poesie die Muttersprache des menschlichen Geschlechtes, eine Völkergabe sei, entnimmt Herder die Proben einem nicht vornehm begrenzten Völkerkreise; neben englischen, schottischen, skandinavischen finden auch lappländische, grönländische und peruanische als gleichberechtigt Aufnahme und Beachtung. Aber auch den Deutschen fehlt es nicht an solchen Liedern; es käme nur darauf an, auf sie zu achten und sie zu sammeln, wie andere Völker, zumal die Engländer in Percys Reliques, einer der wichtigsten litterarischen Voraussetzungen unsers „Briefwechsels", solche Sammlungen bereits haben (212, 1 ff.). Wie er schon in den Fragmenten und mit besserem Erfolg in Straßburg Goethe dazu angeregt hatte (Aus Hs. Nl. I, 29. 153—176. D. j. G. I, 297. Goethes WW. Weimar IV, 2, 1 f. Seufferts Litteraturdenkm. Nr. 14), mahnt er jetzt wieder dazu, und nach einer brieflichen Äußerung gegen Nicolai (Von und an Herder I, 346 = Hoffm. 94) wäre „der einzige Zweck des Aufsatzes anzutreiben, daß man noch die Reste von Nationalliedern aus dem Munde des

*) In sangbaren Ausdruck wahrer Empfindung setzen eben die „Merkwürdigkeiten" das Wesen des Liedes zum Unterschiede von Lyrik überhaupt: 20. Br. S. 372—385. Koch a. a. O. 84 ff.

Volkes sammle". Der „einzige" Zweck allenfalls in dem Sinne, daß solche Sammlungen, richtig aufgenommen und benützt (225, 12 ff., vgl. 224, 22 ff.), von selbst die als Letztes ins Auge gefaßte Wirkung seines Hinweises auf die Lieder des Volkes nach sich ziehen müßten: durch diese die dichterische Produktion der Zeitgenossen zu verjüngen, sie von Überkünstelung und toter Nachahmung aus Büchern zurückzuführen zu einfacher Natur und dem unversiegbaren, frisch sprudelnden Quell der Poesie in Herz und Phantasie.

Und in der Wirkung nach dieser Seite hin liegt die große litterargeschichtliche Bedeutung des Aufsatzes. Herder sah „seinen kritischen Wahn- und Ahndungsglauben" damals „übertroffen" durch Klopstock, auf den der Aufsatz selbst schon mehrfach hindeutete, und ließ sich durch ihn wieder auf sein Lieblingsthema, die musikalische Poesie führen (252, 7 ff.). Wollen wir aber die Wirkung seines Aufsatzes würdigen, so müssen wir an Bürger denken, der, selbst schon aus Percys Sammlung ganz erfüllt von dem durch Herder auferweckten Ton der Volkspoesie und gerade mit seiner Lenore beschäftigt, mit Wonne in Herders Blättern „eben das von der Lyrik des Volks und mithin der Natur deutlicher und bestimmter" gelehrt fand, was er „dunkel davon schon längst gedacht und empfunden hatte" (Strodtmann, Briefe von und an Bürger I, 122 Nr. 89), und dessen „Herzensausguß über Volkspoesie" (Deutsches Museum 1776, Bohtz 319 ff.) ein Echo seiner Ideen ist; vor allem aber an die Lyrik Goethes und an alle weitern Dichter, die seither an dem Studium des Volksliedes sich herangebildet haben. Die Gegenwirkung Nicolais (zu 208, 15), dessen gegensätzlicher Standpunkt sich schon sofort nach dem Erscheinen in seinen Briefen (18. März, 25. Juni, 6. Sept. 73, Von und an Herder I, 350. 352. 354 = Hoffm. S. 98. 101. 102 f.) aussprach, — nicht zu reden von dem Seitenhiebe Schlözers in seiner 1773 erschienenen Erwiderung auf Herders unvorsichtige Rezension seiner „Vorstellung seiner Universal-Historie" (Haym I, 607) und der Verstimmung Sulzers (Aus Hs. Nachl. II, 344) — konnte Herder Verdruß bereiten, blieb aber machtlos. Aber auch auf wissenschaftlichem Gebiete blieb die einmal gegebene Anregung nicht unfruchtbar, und was wir heute an Sammlungen deutscher Volkslieder und Einsicht in ihr Wesen besitzen, ist zuletzt doch auf diese und das durch unsern Aufsatz und die spätere Sammlung geweckte Interesse und Verständnis zurückzuführen.

3.

Der Schritt von diesen dem Liede gewidmeten Betrachtungen zu dem größten modernen Dramatiker ist nicht so groß, als es auf den ersten Blick scheinen könnte, und nicht bloß die in seine Dramen eingeflochtenen Lieder bilden einen vermittelnden Faden zwischen den beiden Aufsätzen.

Wir denken, wenn wir von Shakespeares Einführung in die deutsche Litteratur sprechen, zunächst immer an Lessing, und nicht ohne Grund. Er zuerst hat in den Litteraturbriefen mit entscheidendem Nachdruck von der unwiderstehlichen Gewalt seiner Tragödien gesprochen und ihn eben

wegen dieser ihrer fast unfehlbaren Wirkung den Alten an die Seite gesetzt, und er verstand es auch weiterhin dessen Größe und Bedeutung mit ihrer ganzen Wucht der herrschenden Strömung entgegenzuwerfen. Aber sich ebenso in die Bedingungen seines Werdens zu vertiefen und daraus seine eigenartige Erscheinung zu erklären und von andern zu unterscheiden, mit einem Wort ihn nicht bloß ästhetisch, sondern auch historisch zu würdigen, das war, wenn ihm auch die Forderung, einen Dichter aus seiner Zeit heraus zu beurteilen, von Plautus her nicht fremd war, doch seine Sache nicht. Gerstenberg nahm in den „Merkwürdigkeiten" dazu einen Anlauf. Der richtige Mann für die Betrachtung nach diesem Gesichtspunkt war Herder. Vorbereitet war er dazu hinlänglich. Seit ihn Hamann in Königsberg in das Studium des Dichters eingeführt, hatte er sich immer mehr in diesen eingelebt und auch ihn sich in seiner Weise durch stückweise Übersetzungen nicht etwa bloß der eingestreuten Lieder angeeignet (wir lesen sie jetzt im zweiten Buche der älteren Volksliedersammlung SWS. XXV, 33 ff.). Wie voll er gerade um diese Zeit von ihm war, zeigt der Briefwechsel mit seiner Braut und Merck. Mit Wielands Übersetzung machte ihn solche innige Vertrautheit ebenso unzufrieden, wie es Gerstenberg war (zu 181, 1 ff.); recht zum Unterschied von Lessing, der bekanntlich in einsichtsvoller Würdigung der großen Schwierigkeiten des ersten Versuches trotz aller von ihm nicht geleugneter Fehler „große Lust hatte, sehr viel Gutes davon zu sagen", und von dem spätern Goethe, der schon historisch würdigt, in seiner Jugend aber unter Herders Einfluß ganz anders dachte. Herder urteilt von einem ganz verschiedenen Standpunkt. So wenig der Denissche Ossian noch der echte Barde, so wenig war der Wielandsche Shakespeare der echte historische Shakespeare, und diesen richtig zu sehen, dazu eben sollte sein Aufsatz seinen Zeitgenossen den rechten Gesichtspunkt zeigen.

Lessing hatte bei seinem Hinweis auf Shakespeare ein durchaus praktisches Absehn. Er wollte die dramatische Produktion der Deutschen in eine neue Bahn lenken, und da das griechische Theater dem modernen doch zu ferne stand und zu ungleichartig war, so stellte er dem übermächtigen Ansehn der Franzosen den uns stamm- und geistverwandten englischen Dichter entgegen Er drang dabei in seinem großen Sinne nur auf das Wesentliche: in allem Nebensächlichen war er so liberal als möglich. Dieses Wesentliche aber war ihm die Wirkung, allerdings nach der Praxis der Alten, besonders des Sophokles, und der Theorie des Aristoteles, d. h. die Erregung von Furcht und Mitleid zum Zwecke der Reinigung dieser Affekte. Ob diese Wirkung auf dem regelmäßigen Wege der Franzosen oder auf „so sonderbaren und ihm eigenen Wegen", wie sie Shakespeare wählt, erreicht wurde, war ihm gleichgiltig; und wenn die Franzosen sie mit all ihrer Regelmäßigkeit nicht erreichten, wozu das Aufheben, das mit solchen „Pedanterien" gemacht wurde? wozu die Berufung auf die Alten, denen man doch nur „in der mechanischen Einrichtung"

näher kam? Den Alten — so lehrte er im 46. Stück der Dramaturgie — war „Einheit der Handlung das erste dramatische Gesetz; die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, als es jene notwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre". Und nun zeigt er, wie diese naturgemäß zur Einheit des Ortes und der Zeit führen mußte, und wie die Griechen sich selbst diese Beschränkung zu Nutze zu machen verstanden (zu 232, 19), wie dagegen die Franzosen, ohne die Simplicität der Griechen, diese Nebensachen zu Hauptsachen machten und, weil es dabei denn doch seine Schwierigkeiten hatte, „mit den tyrannischen Regeln ein Abkommen trafen", nichts desto weniger aber den Engländern gegenüber immer auf die Regelmäßigkeit pochten, die „sie sich so unendlich erleichtert" hatten. Eben der Wirkung halber, die Shakespeare trotz seiner eigenen Wege „fast immer" erreichte, war ihm, „auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden", dieser „ein weit größerer tragischer Dichter als Corneille" und stellte er ihn neben Sophokles. Und diese Wirkung verlor er natürlich auch nicht aus dem Auge, wenn er Shakespeare als den großen Dichter der Leidenschaften rühmt und Romeo und Julie als „lebendiges Gemälde" der Liebe, Othello als „das vollständigste Lehrbuch" über die Eifersucht bezeichnet. Nur durch die Darstellung der Leidenschaften ist ja nach Lessing der Zweck der Tragödie zu erreichen und sie werden nur um dieses Zweckes willen dargestellt.

Gerstenberg schreibt nicht als Dramaturg und zum Drama als solchen hatten, wie schon angedeutet wurde, die „Merkwürdigkeiten" nicht das richtige Verhältnis; aber die Größe Shakespeares als Dichter fühlte er. Sein Versuch (Br 14—18. Neudr. S. 109—166), der zeitlich vor Lessings Dramaturgie fällt, geht aus von dem Tadel der Wielandschen Übersetzung. Aber nicht bloß die Mängel und Verstümmelungen im einzelnen, das ganze Verhältnis zu Shakespeare ist ihm daran anstößig. Und woran liegt im Grunde alle falsche Beurteilung desselben als darin, daß man den Maßstab des griechischen Dramas an ihn anlegt. Und darum geht er sogleich auf den Unterschied zwischen beiden ein. „Die wesentlichste Haupt-Absicht einer griechischen Tragödie war . . . Leidenschaften zu erregen, einer griechischen Komödie, menschliche Handlungen von einer Seite zu zeigen, von der sie zum Lachen reizten. Dazu kam bei jener die unzertrennliche Idee der Religion. . . Ist das wahr", . . . so sind „Shakespeares Tragödien keine Tragödien, seine Komödien keine Komödien. . . Was bleibt ihm übrig? — Der Mensch! die Welt! Alles!" Nicht als ob ihm Gerstenberg „die Erregung der Leidenschaften streitig" machen wollte; er ordnet sie „nur einer höhern Absicht unter". „Weg mit der Klassifikation des Drama!" ruft er aus, „ich nenne sie (diese plays) lebendige Bilder der sittlichen Natur". Und auf die Frage, ob sie also „kein Ganzes ausmachen, das auf den Hauptzweck des griechischen Drama abzielt?" antwortet er entschlossen: „Nein!" und lehnt Vergleichung mit den Griechen ab. Die Anlage des Lear, Macbeth,

Hamlet, Richard III., Romeo und Othello, behauptet Gerstenberg, komme „offenbar der Natur des Charakterstücks weit näher, als der tragischen Fabel", und in der sich daran schließenden Vergleichung des Othello und Youngs Revenge erklärt er als Shakespeares Zweck „nicht sowohl die Erregung des Schreckens und Mitleids in dem Herzen der Zuschauer, als vielmehr die Natur der Eifersucht selbst". Aber nicht genug an dieser Stärke in den Leidenschaften, Shakespeare vereinigt „jede einzelne Fähigkeit des menschlichen Geistes ... mit allen übrigen, ... in Ein großes Ganzes zusammengewachsen", in sich. Trotz dieses volltönenden Lobes gesteht Gerstenberg nun aber doch „Geschmacks-Fehler" Shakespeares, wie die „Vernachlässigung des Costüme", die „Wortspiele", das „Gezierte, Spitzfindige, Zweideutige und Übertriebene" des Ausdrucks, endlich gewisse „für uns schlechterdings abgeschmackte und unleidliche" Stellen teils einfach zu, teils sucht er sie durch den Hinweis auf die Zeit und andere Ursachen zu entschuldigen und zu begreifen; er bekennt: Shakespeare weiche allerdings „in seinen Begriffen einer Nachahmung der schönen Natur von unserm heutigen französierten Geschmacke unendlich ab", aber — er finde nun einmal an dieser „zwangfreien Natur" weit mehr Vergnügen als „an einer sogenannten schönen Natur, die aus Furcht, ausschweifend oder arm zu scheinen, in goldenen Fesseln daher schreitet". Und nun kommt er auf die Komposition. Wieder hören wir, „Shakespeares Drama sei nicht das Drama der Alten, und könne folglich keine Vergleichung dieser Art dulden. Dies hindere aber nicht, daß dieses Shakespearesche Drama gewisse Grundsätze mit dem griechischen gemein haben könne, die aus der Natur eines Ganzen herzuleiten sind". Und nun folgt die Einteilung der Shakespeareschen Stücke nach Polonius (249, 10 ff. u. Anm.) und der an der Komposition der „Lustigen Weiber" und der „Irrungen" geführte Nachweis, daß in dem ersten Stücke die Einheit des Ortes fast durchaus, die der Zeit und der Handlung vollkommen gewahrt sei, und daß kein dem Verfasser bekanntes Drama „eine so verwickelte und zugleich so leicht zu übersehende Handlung habe", als das zweite, das übrigens „bei weitem so korrekt nicht sei als das erstere". Und damit will er auch den „Ungrund des allgemeinen Vorurteils aufgedeckt" haben, daß es „Shakespeare an Kunst fehle" — „Wo Kunst erfordert wird", fügt er gleich hinzu; „und wer sie da sucht, wo sie ohne Nachteil des Interesse fehlt, ... streitet nicht mit mir". Er meint die historischen Schauspiele, die er für „die roheste Gattung der dramatischen Kunst" erklärt; gleichwohl sieht er auch in ihnen „durchaus ein gewisses Ganze, das Anfang, Mittel und Ende, Verhältnis, Absichten, kontrastierte Charakter, und kontrastierte Groupen hat", wie er an Richard II., Heinrich IV. und Julius Caesar zu zeigen sucht. Lear und Macbeth führen auf Wieland, den „Metaphrasten" zurück, dessen „Fehler der Verdrossenheit" zum Schluß an einigen Beispielen belegt werden.

Man sieht, Lessing ist durchaus konsequent, Gerstenberg vermag seinen Gesichtspunkt weder festzuhalten noch fruchtbar zu machen. Sein Aus-

spruch über Othello scheint Lessings angeführtes Wort über dieses Drama vorweg zu nehmen; aber es scheint nur; sieht man näher zu, so zeigt sich gerade da was beide trennt. Das Verdienst Gerstenbergs zugestanden, daß er zuerst versucht in die Komposition eines Shakespeareschen Stückes einzudringen, — worauf es hinausläuft, der Nachweis, daß Shakespeare doch auch einmal die drei Einheiten so leidlich beobachtet habe und daß es ihm also an dramatischer Kunst nicht fehle, und das halbe, schielende Urleil über die Historien heben jenes Verdienst fast wieder auf. Dergleichen wäre Lessing nie entschlüpft. Hierin liegen die Schwächen des Gerstenbergischen Versuches, der erst ganz richtig die Eigenartigkeit und Verschiedenheit des Shakespeareschen Dramas vom griechischen betont und darum Vergleichung und Beurteilung nach griechisch-französischem Maßstab ablehnt, dann aber doch nicht umhin kann, diesem griechisch-französischen Maßstab Rechnung zu tragen: denn der französische schiebt sich ihm unversehens unter und er vermag noch nicht beide, griechischen und französischen, gehörig auseinander zu halten. Er beweist damit nur, wie sein Verfasser selbst noch mehr als er ahnt in dem Zeitgeschmacke befangen ist, über den er hinausstrebt. Und darum kann er auch über einen Anlauf zu wahrhaft historischer Betrachtung nicht hinauskommen.

Hier setzt Herder ein. Man muß beide Vorgänger ins Auge fassen, um Verdienst und Bedeutung seines Aufsatzes recht zu würdigen. Er knüpft in den beiden ersten Fassungen direkt an Gerstenberg an, dem er ja auch in der Grundanschauung und der Tendenz, den Gesichtspunkt der Betrachtung zu verändern (229, 31 ff.), näher steht. Die erste hat Suphan jüngst (a. a. O. 449 ff.) zugänglich gemacht. Sie ist seinem Nachweise (457 f. 460 f.) zufolge im Juni (18.—20.) 1771 entstanden und trägt noch die Form eines Sendschreibens an Gerstenberg. Herder versichert ihm vor allem, daß ihm Shakespeare in den „wenigen Briefen über ihn mehr erschienen ist als in so manchen Vorreden, Noten, Versuchen und Lobreden so mancher seiner Landsleute". Aber er eilt „vom Lobe*) weg zur Sache!" Und zwar spricht er zu allererst seine Bedenken aus gegen die Klassifikation nach Polonius, die Shakespeares „Stücken eben so drückend sein muß" als das „Regelnjoch des Aristoteles und der Franzosen", wovon Gerstenberg ihn losgesprochen hatte. Die Gedanken und meist auch die Worte sind dieselben, wie wir sie noch in der letzten Fassung 249, 10—250, 18 lesen.**) Mit dem Satze, „jedes Stück bleibt also

*) Dieses Lob erhält auch der Dichter „als Skalde und Tändler, als Trauerspiel- und Näniendichter, als Sänger der Ariadne [diese war am 16. Juni zum Geburtsfest der Gräfin bei Hofe aufgeführt worden. H. an Caroline, etwa 18. Juni: a. a. O. 457. 461] und der Schnitter". Vgl. Briefw. üb. Ossian 181, 5 ff. u. zu 195, 22.

**) Dabei werden unter den „Blumenlesen", in denen „der Narr im König Lear und der schwache Richard der Zweite, und der Arlekin in den Freundinnen [Wie es euch gefällt; oder, 'Die Freundinnen', Wielands Übers. Bd. II.], und der alte schwache Angelo [Komödie der Irrungen] mehr zu sagen haben, als die wirksamsten Hauptcharaktere", die Beauties of Shakespears ausdrücklich genannt; vgl. 249, 21 ff. — Die Stelle 250, 6 ff. wird durch das Sendschreiben vor allen Verbesserungsgelüsten geschützt.

bei allen Namen nichts, als — was es ist" (vgl. 250, 14), bahnt sich Herder den Übergang zu der Beobachtung, wie sich „die Bühne mit jedem ihrer Hauptgenies so verändert" habe, daß „fast für jeden Originalautor eines andern Volks und für jedes Originalstück desselben ein neuer Name, mithin ein neuer Regelncanon zu erfinden wäre, die doch immer nur ein Abstrahl ihres innern Scheins sein können". Er charakterisiert Äschylos (wörtlich gleich mit 231, 28 f. bis „Gemälde"), Sophokles, Euripides, Corneille und die Franzosen (vgl. 235), um auf Shakespeare zu kommen, und auf die Frage „was bleibt ihm übrig?" mit Gerstenberg zu antworten: „der Mensch! die Welt! Alles!" „Alle Shakespearsche Stücke sind eigentlich Geschichte; allein Geschichte, so voll, so ganz, so lebendig, wie sie im großen Zusammenlauf der Weltbegebenheiten nur geschehen kann." Hierin ist ihm zwischen den verschiedenen Dramen kaum ein Unterschied: allenthalben solche Farbenmischung, „daß man im Ganzen zwar immer, nach dem Mehrern, in Trauer- und Lustspiel unterscheiden mag; allein mit Schattierungen, so viel, als Stücke sind, und am Ende bleibt allen Stücken nichts gemein — als Geschichte". Und nun folgt eine Charakteristik, von der S. 239, 14—242, 16 das Wesentlichste wörtlich stehen blieb.*) Mit der Wiederholung, daß Ariostotelische und französische Regeln hierauf nicht anwendbar, daß „nirgends Drama, überall Geschichte" sei, und es also nichts zu entschuldigen gebe, kommt er nur noch kurz auf „die Veränderung des Orts", aber nur um den Nachweis für künftig zu versprechen, den wir 242, 17 ff. finden: „Jetzt muß ich anders, als über Shakespear kommentieren!" schließt oder vielmehr bricht das Sendschreiben ab. Die zweite Bearbeitung, deren Entstehung nach Suphan (a. a. O. 460) in das Spätjahr 1771, ja wohl ins nächste Jahr hineinrückt, läßt die Form des Sendschreibens fallen, behält aber den Ausgangspunkt bei. Sie ist umfangreicher und der Verfasser führt darin, wie uns Haym belehrt, die Sache „ein gut Teil weiter". „Dramatische Geschichte", „Geschichte der Welt, der Natur, der Menschheit" sind also dem Verfasser diese Stücke, und der Tadel Warburtons wegen historischer Verstöße und der Irrtum jenes 249, 5 u. Anm. erwähnten „Versuchs", als habe Shakespeare die englischen Historien „als bloße Geschichten aufs Theater gebracht, als Begebenheiten, bei denen es der Nation um Wahrheit zu thun wäre", geben ihm Anlaß, auf den unerbittlichen Kausalzusammenhang in Shakespeares Dramen, „das Gesetz der Fatalität", hinzuweisen, wodurch er „gleichsam das Buch der Vorsehung" zeige, und auf das Verhältnis der dramatischen Kunst zum geschichtlichen Stoffe ganz im Geiste des Aristoteles und Lessings einzugehn. Die Entwickelung der einheitlichen Komposition der Shakespeareschen Dramen verspart er in dieser zweiten Fassung „auf ein andermal"; er ist sie aber auch in der gedruckten wieder

*) Eine Parallele aus d. 79. St. der Hamb. Dram. („das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des weisen Schöpfers sein") u. Einfluß Shaftesburys weist Suphan 453_{21} nach.

schuldig geblieben (248, 27 ff.) und abgeschlossen ist die Untersuchung also auch in ihr nicht. Die ursprüngliche Anknüpfung und damit die Bezugnahme auf Gerstenberg ist jetzt zurückgetreten, dafür der neue Gesichtspunkt in den Vordergrund gestellt. Herder selbst tritt vor im Bewußtsein dessen, was er Neues zu lehren hat. Denn doch bei ihm erst wird der Gerstenbergische Gesichtspunkt folgerichtig durchgeführt und fruchtbar durch die geschichtliche Begründung der Verschiedenheit und Unvergleichbarkeit des griechischen und englischen Drama aus der Verschiedenheit ihrer Entstehung, aus der gänzlichen Änderung der Verhältnisse, unter denen auch das Drama entweder, wenn es trotzdem die alten Formen beibehalten wollte, eine Puppe, wie das französische, oder ein ganz andres mit eigenen Gesetzen werden mußte.*) Und da kann denn freilich von Vergleichen und Verdammen wegen der Ungleichheit oder leidigem Entschuldigen und dergleichen Halbheiten keine Rede sein; anderseits wird ebenso klar, wie die französische Tragödie nichts weniger als die griechische sei und vor Vermengung dieser beiden ist Herder ebenso sicher als Lessing. Damit sind wir einen entschiedenen weittragenden Schritt über Gerstenberg, aber freilich auch über Lessing hinaus. Nur hat Herder auch von dem letzteren gelernt und das setzt ihn gegen Gerstenberg nicht wenig in Vorteil. Ihm verdankt er die sichere Scheidung des Wesentlichen und Nebensächlichen (Kern und „Schlaube" oder „Hülsen" 230, 23 f. u. Anm. 246 ff.), ihm damit zugleich die jenem so ganz entgangene Beobachtung, daß trotz aller Verschiedenheit die Shakespearesche und die griechische Tragödie doch dieselbe Wirkung hervorrufe, Furcht und Mitleid (238, 4 f. 21 ff.). Und in diesem Sinne kann Lessings Vergleichung Shakespeares mit den Alten bestehen bleiben: er ist der neue Sophokles, oder des alten „Bruder" (239, 4 f. 245, 14).

Abgeschlossen, wurde gesagt, ist die Untersuchung nicht, es fehlt ihr, wie Herder selbst bekennt, „das Herz" **) Sie ist auch im Vorhandenen nicht ganz unanfechtbar. Zwar gegen den Vorwurf Hettners, als vermenge Herder das Wesen der dramatischen Handlung mit dem der epischen Begebenheit, die Einheit der Handlung mit der der Person, scheint mir ihn Haym (I, 436 ff.) mit Glück verteidigt zu haben, wenigstens der Sache nach: denn allerdings, Herder konnte nicht wohl so sprechen über sein oft be-

*) Dazu vgl. das von Suphan a. a. O. 458 f. mitgeteilte Fragment einer vielleicht nur angefangenen Abhandlung „Zweierlei Drama". Erhalten ist nur die obere Hälfte des 1. Blattes in gr. 4 über das Drama der Griechen und dessen Zusammenhang mit der „Zeit und der Welt, in der die Griechen lebten". Es „stellt sich der letzten Redaktion am nächsten", auf deren Satz 230, 30—32 bereits Suphan als Thema hinweist; es sollte hier „zu einem eigenen Kapitel ausgestaltet werden" (a. a. O. 459. 460 f.). Außerdem erwähnt Suphan noch eine „briefartige" Redaktion der Shakespeare-Schrift, die „als Seitenstück zu dem 'Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker' entworfen war" und „reichliche Proben von eigenen Übersetzungen" enthalten sollte. Sie rückt „zu den 'Volksliedern' hin" (a. a. O. 447 f. 461. Vgl. oben S. XLI. 3.).

**) Eine spätere teilweise Ergänzung bildet der Adrasteaaufsatz über das Drama, der die Theorie des „entscheidenden Schicksals" und der damit zusammenhängenden Katharsis auch an Shakespeare darlegt (T. II, 335 f.) und damit besonders an die zweite Redaktion des ältern Aufsatzes anknüpft (vgl. zu 239, 29. 241, 21).

tontes Ganze, wie er es 239, 4 ff. 240, 31 ff. thut mit Anwendung der Aristotelischen Begriffe auf dasselbe, wenn Hettner recht behalten sollte; aber ich weiß nicht, ob nicht doch auch Haym eine gewisse Unklarheit des Ausdrucks (239, 1 ff. 16 f. 250, 11) werde zugeben müssen, und wenn Herder so zu Goethe sprach, so wäre es doch wohl möglich, daß ihn Shakespeare nicht ganz ohne Schuld des Lehrers „verdarb" (zu 250, 30).*) Und es ist recht bezeichnend für Herder, daß ihm gerade demjenigen dramatischen Dichter gegenüber, der so ganz auf und im Zusammenhang mit der Bühne lebte und schuf**), Theater, Acteur und Coulisse verschwinden (239, 27) und daß der lyrisch gestimmte Mann — und da ist ein zweiter Berührungspunkt mit dem Ossianaufsatz — der „einzelnen Hauptempfindung" nachgeht, die „jedes Stück beherrscht, und wie eine Weltseele durchströmt" (244, 26 ff.). Mit dem ersteren hat er allerdings den Irrtum der jungen dramatischen Dichtergeneration mitverschuldet, die, begeistert von seinem wie die „Rhapsodie" über die Volkslieder in fessellosem Strome der vollen Empfindung daherbrausenden Shakespearehymnus, sich über die Bedürfnisse und Bedingungen der Bühne mehr oder weniger glaubten hinwegsetzen zu dürfen. Das zweite erinnert an sein Verhalten zum Sophokleischen Philoktet und zum Gerstenbergischen Ugolino (zu 35, 33) und an seine eigene Praxis (T. II, 331).

Am Schlusse des Ossianaufsatzes steht der Name Klopstock; um seine Bedeutung für unsere Litteratur anzudeuten, mußte an dessen Stelle Goethe gesetzt werden; am Schlusse des Shakespeareaufsatzes steht eine deutliche Hinweisung auf diesen seinen Jünger und dem braucht man nichts hinzuzufügen. Für die Wissenschaft aber bedeutet er den ersten entschiedenen Schritt zu einer wahrhaft litterargeschichtlichen Würdigung Shakespeares, ja überhaupt einer litterarischen Erscheinung. Es entsprach daher seiner Bedeutung wenig, wie er in der Gesamtausgabe z. sch. L. u. K. 1815, XIII, 240 ff. 1830, XX, 271 ff. als „Beilage" untergesteckt wurde.

4.

Boie war es gewesen, der Bürger auf die „herrlichen fliegenden Blätter" über deutsche Art und Kunst aufmerksam gemacht hatte, und er that sich dann in der Freude, den Freund „so von Herders Buch durchdrungen" zu sehn, nicht wenig darauf zu gute, daß er ihn gezwungen, es zu kaufen (Strodtmann I, 113. Nr. 81. 128. Nr. 91).

*) Vgl. Goethes Aufsatz „Zum Schäkespears Tag" (D. j. G. II, 39 ff.), worin mit den Einheiten des Orts und der Zeit auch die der Handlung als „lästige Fessel der Einbildungskraft" abgeworfen wird. Nach weiter geht Lenz in den „Anmerkungen übers Theater" (Tieck II, 199 ff.), der überhaupt an Stelle der Handlung die Charaktere und an die der Einheit der Handlung ohne weiteres die der Person setzt. Man erkennt in beiden unschwer die (teilweise mißverstandenen) Hauptgedanken Herders; bei Goethe besonders: die Charakteristik der Dramen Shakespeares als „Geschichte der Welt" und das „Zusammenstoßen der prätendierten Freiheit unsres Wollens mit dem notwendigen Gang des Ganzen". Vgl. Minor-Sauer Studien zur Goethe-Philologie (Wien 1880): „Götz und Shakespeare" S. 237 ff. bes. 244 ff. Sauer Stürmer u. Dränger (D. Nat.-Litt. Bd. 79) 37 ff. Suphan a. a. O. 464.

**) Vgl. Gerstenberg gegen Wieland Neudr. 110, 32 ff.

Vier Jahre später war er selbst in der Lage als Herausgeber des Deutschen Museums, das schon im Mai 1776 Bürgers „Herzensausguß" gebracht hatte, im November 1777 (II, 421—435) einen Aufsatz Herders, freilich ohne dessen Namen, zu veröffentlichen, der sich ganz in der Richtung des Briefwechsels über Ossian bewegte. Nur daß die praktische Tendenz des älteren Aufsatzes jetzt eine stark hervortretende deutschnationale Färbung zeigt, die an Klopstock erinnert, und daß jetzt auch die hohe ethnographisch-anthropologische Bedeutung betont wird, welche die Volkslieder für den „Menschenkenner" (270, 34f., den „Philosophen über Menschheit und Sitten" 187, 21f.; vgl. schon die „philosophische Geschichte der elegischen Dichtung" im 1. Wäldchen und die Bemerkungen über Klotzens Tyrtaios in der umgearbeiteten 2. Fragmentensammlung, T. III, 1, XL) haben könnten. Es ist das die Abhandlung „Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst, nebst Verschiednem, das daraus folget". Sie ist im Grunde nichts anderes, als eine im großen und einzelnen umstellende, kürzende, im Stile mildernde Umarbeitung der Vorreden zum ersten, dritten und vierten Buch der älteren, bereits 1773/4 im Druck befindlichen, dann aber vorläufig wieder zurückgezogenen Volksliedersammlung (jetzt SWS. Bd. XXV). Vorangeschoben ist, wie meine Anmerkungen lehren, die Vorrede zum dritten Buch und von dieser auch mit einem Zusatz der nun nicht zum besten passende Titel auf das Ganze übertragen. Die Kürzung entfernt natürlich soweit als möglich alles, was die Vorreden als solche durch Bezugnahme auf die zurückgezogene Sammlung charakterisierte und namentlich die eingelegten Proben und Übersetzungen, so z. B. aus der Sappho in der überhaupt am stärksten gekürzten Vorrede zum vierten Buch. Zusätze dagegen sind nicht nur selten (zu 264, 4) zu verzeichnen. Die Glättung des Stiles konnte allerdings nicht hindern, daß noch mehr als eine Wendung die Zeit der ersten Niederschrift verrät. Und wenn auch nicht mehr „Vorrede", so sollte die Abhandlung doch wenigstens Vorläufer der endlich 1778/9 erschienenen „Volkslieder" sein, auf die Boie, seit Anfang des Jahres bevollmächtigt mit dem Verleger zu verhandeln, in seiner Schlußanmerkung*) (s. S. 272) bereits hinweisen konnte. Die Gesamtausgabe hat sie denn auch wieder als eine Art Vorrede behandelt und samt dem Ossianauffsatz (aber ohne die „Nachschrift" zu diesem) den sogenannten „Stimmen der Völker" vorangestellt (Z. sch. L. u. K. 1807, VIII, 45 ff. 1828, VII, 47 ff.).

---

*) Der übereinstimmenden Angabe Wollheims (Hempel V, 384_1), Kurz' (Leipz. Bibl. Inst. II, 526) u. Suphans (Zschr. f. deutsche Philolog. III, 465_3) gegenüber, daß diese Anmerkung „mit B. unterzeichnet" sei, kann ich nur feststellen, daß in dem mir vorliegenden Exemplar der Prager Universitätsbibliothek jede derartige Unterzeichnung fehlt. Es ist aber wohl nur der Buchstabe ausgesprungen; darauf deutet auch der mitten abbrechende u. emporgekrümmte Trennungsstrich hinter dem Aufsatz.

III.

Die Merkuraufsätze über Winckelmann und Lessing.

1.

Wir haben den Einfluß verfolgen können, den Winckelmann und Lessing auf die Entwickelung Herders genommen, wie er an dem Studium ihrer Werke, teils bewundernd und zustimmend, teils zweifelnd und berichtigend, sich selbst zu einem eigenen Standpunkte emporrang. Unter den Schriften, die in der einen oder anderen Abteilung dieses dritten Bandes unserer Auswahl Aufnahme fanden, von den Fragmenten bis zur Plastik, ist kaum eine, die nicht irgendwie, sei es näher oder ferner, zurückwiese auf einen der beiden großen Vorgänger. Und so werden am Schlusse der Reihe, zugleich den Übergang bildend zu den Schriften der folgenden Periode, nicht unpassend die beiden Aufsätze stehen, in denen der Verfasser kurz und bündig die Summe ihres Lebens zieht und zugleich den Zoll seines Dankes und seiner Verehrung auf ihre Totenhügel niederlegt. Es wird nicht ohne Interesse sein, das Urteil des reifen Mannes über sie zu hören, nachdem wir das Urteil des werdenden vernommen.

Wir wissen bereits, daß Herder sogleich nach Winckelmanns Tode Lust hatte, „auf eine Urne von Thon seinen Namen zu zeichnen" und daß nur ehrfürchtige Scheu dieser Neigung die Wage hielt (S. IV); doch in der Stille seines Arbeitszimmers beklagte er den geliebten Toten (zu 170, 14) und rief ihm am Schlusse des ersten Wäldchens einige tiefempfundene Worte der Trauer nach. Die Gelegenheit aber, seine alten Papiere mit seinen Anmerkungen und Zweifeln wieder hervorzusuchen und zu einem „Denkmal" zu verarbeiten, schien wiedergekommen zu sein, als die am 11. April 1777 von dem Landgrafen Friedrich II. von Hessen gegründete „Fürstlich Hessische Gesellschaft der Altertümer" („Société des Antiquités de Cassel") im selben Jahr als ihre erste Preisaufgabe stellte: eine Lobrede Winckelmanns, worin ersichtlich gemacht werden sollte, auf welchem Punkte er die Altertumswissenschaft vorfand, und auf welchem er sie zurückließ („L'Eloge de Mr. Winckelmann, dans lequel on fera entrer le point où il a trouvé la Science des Antiquités, et à quel point il l'a laissée"). Vorbereitet wie kaum ein Zweiter, beschloß Herder sofort, sich um den Preis, eine goldene Medaille im Werte von

400 Livres, zu bewerben, und Hamann, dem er Ende August dies gemeldet, unterließ nicht, ihn zu ermuntern. Aber zur Ausführung gelangte er erst spät, noch am 20. März 1778 hatte er „an Winckelmann noch nicht denken können" (Hamanns Schr. V, 256. 284 = Hoffmann Hs. Briefe an Hamann 135, 9; vgl. Haym II, 75 Anm. 1. 2), und so kam es, daß die Arbeit statt zu dem festgesetzten Termin, dem 1. Mai 1778, erst am 11. in die Hände des ständigen Sekretärs der Gesellschaft, „Marquis" de Luchet, gelangte. Sie ward nichtsdestoweniger noch angenommen, aber, nicht einmal zu Ende gelesen, als mittelmäßig befunden; den Preis erhielt Herders einziger Mitbewerber, sein Freund Heyne in Göttingen. Der Grund für diesen Mißerfolg lag zum allerwenigsten etwa in wirklicher Überlegenheit der gekrönten und seit 1778 gedruckten Arbeit — alle urteilsfähigen Stimmen sind einig über das Gegenteil —; auch die gewiß gern ergriffene Gelegenheit der Göttinger Autorität, die, selbst Ehrenmitglied der Gesellschaft, zwei der Preisrichter früher zu Danke verpflichtet hatte, gefällig zu sein, hat schwerlich den Ausschlag gegeben; vielmehr der Ton, welchen Herder in seiner ehrlichen deutschen Unfähigkeit, seine Überzeugung zu verleugnen oder auch nur zu verhehlen, der ganz nach französischem Zuschnitt eingerichteten Société gegenüber anschlug; denn daß er dies weder aus Unkenntnis des in Kassel herrschenden „französischen Übels", noch etwa mit Verzicht auf den Preis von vornherein gethan, darüber bin ich mit Haym vollkommen eins. So lag denn die ungekrönte Preisschrift über ein Jahrhundert in einem Entwurf und einer Abschrift von Schreiberhand im Nachlaß Herders, in eigenhändiger Reinschrift in den Akten der Gesellschaft, bis nach mehrfacher gelegentlicher Erwähnung in der kritischen Ausgabe die letztere auf Anregung Hayms von Albert Duncker in Kassel wiedergefunden und 1882 mit einer lesenswerten, in vorstehender Darstellung benutzten Einleitung herausgegeben wurde: „Denkmal Johann Winckelmanns. Eine ungekrönte Preisschrift Johann Gottfried Herders aus dem Jahre 1778." Kassel, 1882. (Vgl. Preuß. Jahrb. 50, 591 ff. Anz. f. deutsch. Altert. u. d. Litt. IX, 195 ff. Haym II, 74 ff.) Aber wenn Herder auch zunächst über den Mißerfolg schwieg und seine Arbeit im Pulte behielt, ganz enthielt er sie den Zeitgenossen doch nicht vor. Denn nicht viel mehr als ein Auszug daraus ist der in vorliegender Auswahl abgedruckte Merkuraufsatz von 1781, freilich ein so wenig erschöpfender und vollkommen gleichwertiger Auszug, daß ich lieber das „Denkmal" von 1778 aufgenommen hätte, wenn für einen Herausgeber, zumal einer Auswahl, und nachdem jenes jedermann leicht und bequem zugänglich gemacht ist, nicht doch das Beispiel des Verfassers selbst maßgebend sein müßte. Und noch die „Adrastea" VI, 1, 36—57 (SWS. XXIV, 339—350) kommt im Zusammenhang mit den Herkulanensischen Entdeckungen auf Winckelmann zurück, abermals mit Benutzung des alten „Denkmals". Auf alles dies ist im einzelnen in den Anmerkungen Rücksicht genommen und es erübrigt nur, das Verhältnis der

Preisschrift einerseits zu den älteren Vorarbeiten, besonders aber zu dem Merkuraufsatz im allgemeinen darzulegen.

Die offizielle Sprache der Gesellschaft war die französische; war doch ihr ständiger Sekretär selbst einer jener wenig bedeutenden, dafür aber um so eitleren Franzosen, wie sie im vorigen Jahrhundert mehrfach an deutschen Fürstenhöfen ihr Glück machten. Und so bestimmte denn die Preisausschreibung, daß die Arbeit französisch, deutsch, italienisch oder lateinisch geschrieben sein könne, gedruckt aber werde sie nur in französischer Sprache werden (mais il ne sera imprimé qu'en français), d. h. in den „Mémoires" der Gesellschaft, von denen nur ein einziger Band erschien (1780); denn selbständig mochte sie immerhin, wie es thatsächlich mit der deutsch geschriebenen „Lobschrift" Heynes zunächst geschah, in der Sprache erscheinen, in der sie eingereicht war.

An diese Bestimmung der Ausschreibung knüpfte offenbar die später bis auf einen flüchtigen Anklang (zu 363, 13) weggefallene Einleitung Herders an. Er erbittet sich zuvörderst „die Freiheit, als Deutscher über Winckelmann deutsch schreiben zu dürfen". Er beruft sich auf Winckelmann selbst, der ein Deutscher war und es selbst in Rom blieb: „Er ist in der Zahl der wenigen, die den deutschen Namen auch in Gegenden schätzbar gemacht, wo man ihn sonst unter dem Namen der Goten zu begreifen gewohnt ist, und machte sich eine Schmeichelei daraus, mit Mengs und Wille in dieser kleinen Anzahl zu stehen*) .... warum sollte also Winckelmann, wie ers im Leben war, auch noch nach seinem Tode verbannt werden, und vor einem deutschen Fürsten, mitten in seinem Vaterlande, im Kreise der ersten Akademie, die seinem Studium in Deutschland gestiftet worden, eine Lobrede in fremder Sprache und nach einer Weise erhalten müssen, die ihm im Leben nicht die liebste war? — Ich schreibe deutsch. Verdients meine Schrift, so werde sie übersetzt; wo nicht, so bleibe und daure sie, ein deutsches Denkmal, ein roher ungebildeter Stein mit Winckelmanns Name beschrieben und wie ein einsamer Grabhügel, dem Andenken eines Helden heilig."

Eben eine „Lobrede", am liebsten ein 'Eloge' à la française, „mit den gewöhnlichen Lieux communs französischer Lobschriften" ausgeziert, hatte man gewünscht. „Eine solche Lobschrift zu schreiben" fand Herder „zwar sehr leicht: man bedarf zu ihr weder das Altertum noch selbst Winckelmanns Schriften und Geist zu kennen, sondern nur eine Anzahl Redarten im Vorrat zu haben und sie hervorwürfeln zu können, daß sie sich in eine Spitze endigen; allein sie ist auch zu leicht und nichtswürdig und wäre für Winckelmann noch in seiner Asche schimpflich. Er, der diese Pointen bis auf den Tod haßte, sollte nach seinem Tode noch also gelobt werden!" Mit genialer Freiheit beruft Herder sich daher auf die „nähere Bestimmung" und den „Zweck der akademischen Aufgabe" selbst, die ihn „völlig

*) Vgl. T. II, 440 zu Ged. 57, 73. — Die im obigen Auszug gelassene Lücke füllt die zu 363, 13 ausgehobene Stelle.

frei" spreche „von solchem Eloge". „Die Schriften eines Gelehrten müssen sich selbst Lob sein oder kein feiler Kranz kann ihnen Lob geben." Und insbesondere Winckelmann gegenüber, bei dem es „vielleicht selbst kleine Schwachheit war, seine Werke dem Ruhme darzustellen", dessen „ganze Schreibart etwas Pindarisches hat, worin ihn ohne Schwulst wohl niemand wird übertreffen können", bleibe einem Lobredner nichts übrig, als gerade den entgegengesetzten Weg zu nehmen, ihn „durch stille That, durch ein demütiges Opfer zu preisen". Das sei sein Zweck. Und nun gedenkt er noch der Wirkung der Winckelmannschen Schriften, die er gelesen „mit der jugendlichen Empfindung eines heitern Morgens, wie den Brief einer Braut von fernher, aus einer verlebten glücklichen Zeit, aus einem glücklichen Himmelsstriche", gedenkt seiner uns schon bekannten „Anmerkungen" dazu, die in Erwartung des Nachlasses liegen geblieben, bis ihm die Aufgabe der Akademie nun Mut gegeben, „die Bilder voriger Jahre zurückzurufen und seine Papiere darüber zu sammeln".

Es sollte gezeigt werden — so verlangte es die Preisausschreibung —, auf welchem Punkte Winckelmann die Altertumswissenschaft vorfand und auf welchem er sie zurückließ. Mit derselben Freiheit, mit der er sich über das Eloge hinweggesetzt, legte er sich auch diese Aufgabe nach seinem Sinne zurecht. Er giebt ihr vielmehr eine psychologische Wendung und stellt die Frage so: von welchem Punkte Winckelmann „in seiner Seele" ausging und wohin er strebte? Und als Antwort steht wie noch im späteren Aufsatz, so auch an der Spitze des Denkmals die allgemeine Charakteristik Winckelmanns, welche die Grundrichtung seines Wesens bloßzulegen sucht: den edlen Stolz, das Gefühl für Freiheit, Freundschaft, Einfalt und den Sinn der Alten, „nach ihrer einfachen Art des Lebens zu genießen und dasselbe rühmlich, zu einem edeln Zwecke, doch etwas in der Welt ausgerichtet zu haben und nachzulassen ein Denkmal seiner! so sein Leben zu gebrauchen". Es geht dabei nicht ab ohne einen strafenden Seitenblick auf seine Zeit mit ihrer zerstreuenden sogenannten „Weltkenntnis", die wie nichts mehr „auch unsere neuere Litteratur verdorben" habe, nicht ohne patriotischen Vorwurf gegen die Gleichgültigkeit seines Vaterlandes gegen seine besten Kräfte, durch die es selbst das bereits in der Vorrede zum ersten Buch der älteren Volksliedersammlung und darnach in der gleichzeitigen Museumabhandlung über die Ähnlichkeit u. s. w. (266, 13 ff.) beklagte Schicksal verschulde, „immer die besten Erfindungen gemacht und nicht genutzt" zu haben, „am Ende nur immer die Stiege, der Fußtritt" für andere Nationen gewesen zu sein. Herder steht vor der schwierigen Frage: „was es eigentlich war, das Winckelmanns Neigung und Schwärmerei fürs Altertum nun eigentlich und auf lebenslang für die Kunst desselben fixierte?" Wenn er später (364, 25—29) sich begnügte, dies Verdienst Oesern zuzuschreiben, so weist er im „Denkmal" daneben auch noch fragend auf „die Nähe Dresdens" und den „Anblick der dortigen Statuen und Kunstwerke", der seinen eigenen schlummernden Trieb wecken

konnte. Und indem er nun Winckelmanns Lage, der bereits zu alt gewesen, um „mehr als Bewunderer der Alten und Literator" zu werden, vergleicht mit der seiner jüngeren „von frühauf" und „bis an ihr Lebensende" bewundernden Nachfolger, kann er nicht umhin, einen kurzen Rückblick auf „das Lustrum oder halbe Lustrum" allgemeinen Kunstgeredes zu werfen, worauf er auch im Denkmal Lessings (384, 18 ff.) wieder zurückkommt. Und er ergreift dabei auch die Gelegenheit, „den herben Angriff" Falconets (vgl. zu 286, 34) gegen Winckelmann zurückzuweisen, daß „er, der kein Künstler sei, sich je unterfangen, über Kunst zu schreiben", eine Erörterung, die kürzer freilich in der Adrastea wiederholt wurde und noch in unseren Tagen wieder erneutes unmittelbares Interesse gewann.

Jetzt erst wendet sich Herder der Würdigung der einzelnen Werke Winckelmanns in der Reihenfolge ihres Erscheinens zu. Und da darf ich nun den Leser wohl im allgemeinen auf den zwar durchaus kürzeren, im Wesentlichen des Urteils aber übereinstimmenden Merkuraufsatz und meine Anmerkungen verweisen und mich begnügen, einige später weggelassene kritische Ausführungen namhaft zu machen. So geben ihm die Winckelmannschen Beschreibungen einzelner Kunstwerke („Schöne Reste von dem überspannten ersten Anblick der Statuen selbst"; vgl. 367, 8 ff.) Anlaß, auch selbst seine „demütige Gabe zu den Füßen des großen Apollo, den Winckelmann pindarisch beschrieb", niederzulegen: nämlich „folgende kleine Einwendung und Mutmaßung". Statt die berühmte Statue auf den Apollo zu deuten, der „vom Siege Pythons" wiederkommt, will Herder darin lieber den „zur Rache, zur Strafe" an den Achäern schreitenden Gott aus dem ersten Gesange der Ilias erkennen; und es ist für ihn „kein geringes Vergnügen, daß des größten Dichters erstes Bild, womit er seinen Gesang öffnet und das die ganze Kette seiner Begebenheiten anschlägt" — es ist, wie wir uns erinnern, dasselbe, an dem Herder im ersten Wäldchen (117, 17 ff.) einst „das Fortschreitende seiner Manier und die beständig zirkelnden und wiederkommenden Züge in seinen Bildern" anschaulich gemacht hatte — daß gerade dieses Bild „auch den größten Künstler fand, der es für alle Zeiten auch zum ersten und größten Kunstbilde schuf". Auch noch über „andere prächtige Beschreibungen einzelner Statuen, z. E. den schönen Antinous, den Sturz des Herkules" hätte Herder „vielleicht etwas zu sagen". Den ersteren verteidigt er in der That doch noch, wenn auch an späterer Stelle bei Gelegenheit der Kunstgeschichte, gegen Winckelmanns Deutung auf Meleager; was aber den Herkules betrifft, so mochte er, da bei einem solchen Torso „ein schöner Traum wohl für Wahrheit gelten kann" (vgl. 319, 21 ff. u. Anm.), „diesen nicht stören", d. h. er tilgte die im Entwurf samt der Verteidigung des Antinous an dieser Stelle stehende Deutung auf den jugendlichen Herkules am Scheidewege (Anzeiger IX, 201 f.; Haym II, 82_1). Dagegen unterläßt er nicht, auf ein anderes Bedürfnis der Wissenschaft

nach Winckelmann hinzuweisen: eine „mehr historische als kritische Beschreibung" der wichtigsten Statuen, am liebsten „nach den Gegenständen" geordnet und „von Zeichnungen eines guten Meisters belebet", kurz, einen „Catalogus realis der Kunst des Altertums". Besonders aber gab ihm, um in seiner Weise doch auch der Frage Rechnung zu tragen, wo Winckelmann aufhörte und was nach ihm noch zu thun sei, zu solchen kritischen Auseinandersetzungen die Kunstgeschichte Anlaß, als „historisches Lehrgebäude" und durch ihre Behandlung der ältesten griechischen und der ägyptischen Kunst. Darauf hatten sich ja die Zweifel und Anmerkungen bezogen, die sich bei siebenmaligem Lesen eingefunden, und da ließen sich die alten Papiere, das zurückgelegte Wäldchen (S. I ff.) und die Umarbeitung des zweiten Teils der Fragmente (Einl. zu T. III, 1, XXXIX) verwerten, und wir kennen Herders Ansichten von daher bereits. Nur wird der erste Punkt, die Bedenken gegen das „Lehrgebäude", im Denkmal mehr gestreift als ausgeführt und Winckelmann mit der erdrückenden Überfülle (dem „Wald von vielleicht 70000 Statuen und Büsten, die man in Rom zählet", vgl. 367, 24) und doch zugleich Lückenhaftigkeit des Materials, die ihm in anderer Weise kaum möglich machten, ein zusammenhängendes Ganze zu liefern, eher entschuldigt. Eine andere Frage allerdings ist es, ob die von Winckelmann festgestellten National- und Kunstcharaktere wahr und sicher bezeugt sind, ob und wie er „die Völker band", und damit bahnt Herder sich den Übergang zu den beiden andern Punkten; und mit dem Antinous als Beleg der Gefährlichkeit seines Systems, insofern „Urteil über und aus dem Stil der Kunst der offenbaren Geschichte gegen- und vortritt", schließt die Kritik.

Der Schluß des Denkmals ist, allerdings nicht ohne Kürzung und teilweise Umstellung, verhältnismäßig am vollständigsten und mit zumeist wörtlichem Anschluß in den Merkuraufsatz (369, 28 ff.) übergegangen; selbst die Benutzung des Jugendgedichtes auf Winckelmanns Tod ist geblieben, freilich etwas sparsamer und ohne das persönliche Bekenntnis von der Wirkung der Todesnachricht auf den Verfasser, der an dieser Stelle noch einmal „voll Dank und Liebe" von der Wirkung der Winckelmannschen Schriften auf seinen jugendlichen Geist redet. Auch die „Nacherinnerung" (S. 372) zum Merkuraufsatz berührt sich in ihren Wünschen noch zum Teil mit dem Schluß des „Denkmals". Nur ein Wunsch, der dem Verfasser der „Plastik" damals so nahe lag, ist später weggefallen: „Daß der Geist Winckelmanns, dieser griechische Dämon, der über ihn gekommen war und mit ihm entflohn ist, sich auf einen Künstler senke, der Winckelmanns Theorie zur That mache und seine Ideen mit Fleisch und Blut in Werken des Sonnenstrahls oder des Marmors vermähle und belebe. Alle Untersuchungen der Altertumsforscher bahnen nur Weg dem Genie, das dies Altertum durch Zauberkräfte der Medea wieder erwecket und darstellt. Die gefühlvollste Theorie des Schönen, auch mit Einfalt, Würde und Kraft der Alten vorgetragen, wie sie Winckelmann vortrug, ist nur

Wink auf den, der kommen soll, den neuen Raphael und Angelo der Deutschen, der uns griechische Menschen und griechische Kunst schaffe. Das war der Punkt, von dem Winckelmann ausging und auf den er alle seine Kenntnis des Altertums hinführte."

2.

In der Darlegung der mannigfachen Beziehungen, die sich zwischen dem Denkmal Winckelmanns und andern, älteren und jüngeren Schriften Herders ergeben, mußte einmal wenigstens auch schon des Nachrufes auf Lessing gedacht werden. Und nur dieser gab ihm 1781 überhaupt Anlaß, auf seine ältere Winckelmannstudie zurückzugreifen.

Der Tod Lessings (15. Februar 1781), den er zu beiderseitiger Befriedigung 1770 persönlich kennen gelernt, dem er seit Ende 1778 durch einen allerdings vorwiegend gelehrten Briefwechsel wieder nähergetreten war, hatte ihn auf das tiefste erschüttert. Der „unersetzliche" Verlust gab ihm das Gefühl unsäglicher Verödung, „als ob Wüste, weite Wüste um ihn wäre", „als ob dem Wanderer alle Sterne untergehen und der dunkle wolkigte Himmel bliebe". So schrieb er, sogleich nach der Todesnachricht und noch Monate später, an seine und an Lessings Freunde, vor allen an Mendelssohn, dem er sich jetzt, gerade jetzt mehr als je zu nähern bestrebt war, nachdem er schon vor beinahe anderthalb Jahren das alte, teils durch die Verhältnisse, teils durch eigene Schuld unterbrochene Verhältnis wieder anzuknüpfen versucht hatte. (Aus Hs. Nachl. II, 220 ff.; Jahn, Goethes Br. an Voigt S. 462. An Hamann 169, 28 ff. Hoffm. Von und an H. II, 89 Nr. 74. I, 75.) Und derselben Empfindung gab zunächst auch öffentlichen Ausdruck ein kurzer Aufsatz „Lessings Tod" im Märzhefte des Teutschen Merkur, den zuerst Haym aus innern Gründen für Herder in Anspruch nahm (II. 154_1, jetzt SWS. XV, 33—35). Ein seiner selbst wie des gefeierten Toten gleich würdiges Denkmal aber errichtete er diesem in dem größeren, im Oktoberhefte (1781, IV, 3—29) erschienenen Aufsatz, der ihm nicht nur des leichter zu befriedigenden Gleim, sondern auch des spröderen, bis dahin noch immer etwas zurückhaltenden Mendelssohn „tausendfachen Dank" und Freundschaft eintrug. (Von u. an H. I, 77. Aus Hs. Nl. II, 226 ff.)

Es kann niemand entgehen, daß die Bedeutung desselben in dem erhebenden Schlußabschnitt gipfelt, worin Herder, „auch ein Theolog", dem „die Sache der Religion so sehr am Herzen lag als irgend jemanden", dem auch „manche Stellen und Stiche des Fragmentisten weh gethan", so einsichtig und warm und ohne der Sache der Religion sowohl als der Freiheit der wahrheitsuchenden Forschung etwas zu vergeben, über Lessing den Theologen und sein Verhalten im Fragmentenstreite urteilt und seinen Amtsbrüdern ins Gewissen redet. Das war für die Sache von höchstem Gewicht und ist natürlich nichts weniger als zufällig. Das Interesse, das Herder an der Herausgabe der Wolfenbüttler Fragmente

und dem daraus entspringenden Streite nahm, ist durch seinen Briefwechsel mit Lessing (im 20. Bde., Abt. 1 u. 2 der Hempelschen Lessingausg.; vgl bes. Hs. Br. 25. Dec. 78 a. a. O. 2, 959), Hamann (Hoffm. 143, 10ff.) und Lavater (Aus Hs. Nachl. II, 184 f.) bezeugt, und eben daraus und aus seinen eigenen gleichzeitigen theologischen Schriften (vgl. die Briefe das Studium der Theol. betr. 1780. 1781. SWS. X, 162_{217} f. 368_{140}. 374 ff., bes. 383_{166} ff. 388_{173} ff.) läßt sich fast jedes Wort seines vorhin angezogenen Bekenntnisses (390, 22 ff.) belegen: der Eindruck der Fragmente auf ihn selbst, von denen ihm insbesonders das vom Zwecke Jesu und seiner Jünger „stellenweise in den Eingeweiden weh gethan“, nichtsdestoweniger aber auch seine Überzeugung, daß Lessings Sache „viel Gutes wirken“ müsse (vgl. 388, 29 f.), und seine Geringschätzung gegen die meisten „so groben und so dummdreisten“ Antworten; und wenn er in seinen theologischen Schriften über diese Fragen nicht immer mit Lessingscher Schärfe redet, so spricht aus ihnen doch ein Lessing durchaus verwandter Geist edler Duldung und wahren Freisinns (vgl. bes. a. a. O. 383 ff. und den 6. Br. an Theophron 1781, XI, 201 ff). Es hatte freilich eine Zeit gegeben, wo auch Herder, unter Hamanns Einfluß von dem theologischen Liberalismus der Rigaer Jahre einlenkend, zwar nichts weniger als ein Zelot vom gewöhnlichen Schlage war, aber doch gegen die Aufklärung und den Unglauben seiner Zeit eiferte. Das war der Bückeburger Herder, der Verfasser der Ältesten Urkunde und der Provinzialbriefe. Damit aber war es jetzt vorbei. Mehr und mehr hatte er seither seine Vorurteile abgestreift und sich, nicht ohne Lessings Einfluß, zu einem höheren freieren Standpunkt erhoben. Darum ist es ihm jetzt, beim Tode dieses „edlen Wahrheitsuchers, Wahrheitkenners, Wahrheitverfechters“, offenbar ein Bedürfnis, mit rückhaltloser Offenheit und dem Einsatz seiner ganzen Persönlichkeit und öffentlichen Stellung zu reden und der Wahrheit Zeugnis zu geben. „Was ich sage,“ schreibt er darüber (27. Okt. 81, Von u. an H. II, 272) an den Orientalisten Eichhorn, „ist schreiende Wahrheit. Ich hasse die feige Heuchelei oder Altweiberklugheit unter dem Gewande meines Standes; denn sie schadet entsetzlich und macht zuletzt alles Heilige in der Welt unzuverläßlich und verächtlich“. Von einem scheuen Versteckspiel wie in früheren Jahren ist denn auch jetzt, weder den Näherstehenden noch der Welt gegenüber, nicht mehr die Rede und die Unterzeichnung der Merkuraufsätze mit einem bloßen H. sollte nichts weniger als den Namen des Verfassers verhüllen. Und wenn Hamann an dem Nachruf neben der „Wärme“ ausdrücklich die „Würde und Reife“ pries (Schriften VI, 225. 229) und Mendelssohn dem Verfasser außer andern nicht durchweg gleich taktvollen Worten der Anerkennung über die „Abründung“ seines ganzen Charakters schrieb: „Sie haben Ihr Herz mit Ihrem Geiste, und wo mir recht ist, Ihren Stil mit beiden in bessere Harmonie gebracht,“ wer könnte das Treffende dieser Urteile verkennen?

3.

Lessings Tod aber gab Herder den Anlaß — man erinnert sich unwillkürlich an Abbt, Baumgarten und Heilmann — noch zwei allerdings kleinere Denkmäler der Pietät zu errichten. Das eine, von dem schon die Rede war, Winckelmann, das andere, noch kleinere, einem Manne, der jenen beiden weder an allgemeiner Bedeutung gleichkam, noch auf ihn selbst den gleichen Einfluß zu üben vermocht hatte, aber als ein um die Theorie der Künste nicht unverdienter Gelehrter immerhin, wenn auch in einiger Entfernung, neben ihnen stehen durfte — dem 1779 verstorbenen Sulzer. Herder würdigt ihn kurz nach den Richtungen, die ihm selbst am nächsten liegen, als Pädagogen und Philosophen; er hebt das Verdienst des Psychologen hervor, der die Begriffe, wenn er sie auch „nicht allemal zur vollständigsten Deutlichkeit“ hebt, doch „aus der Tiefe ans helle, klare Sonnenlicht“ hervorzieht, und geht über die auch von ihm (zu T. III, 1, 16, 7) nicht verkannten Mängel der „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“ schonend hinweg, vielmehr den verdienstlichen Anfang eines solchen die Kräfte eines Mannes übersteigenden Gebäudes betonend.

Unter dem Titel „Winkelmann, Lessing, Sulzer“ erschienen die drei Aufsätze mit einem gemeinsamen Vorwort im September- und Oktoberhefte 1781 des Teutschen Merkur (III 193 f. 194—210 das Vorwort und Winkelmann; IV 3—29 Lessing, 30—35 Sulzer). Daß Pietät die drei Denkmäler errichte, sagt das genannte Vorwort ausdrücklich. „Wir wollen“, heißt es da, „die Namen unsrer verstorbnen Edeln nicht verhallen lassen mit dem letzten dumpfen Wurf der Totenschaufel; wir wollen sie wenigstens nach ihrem Tode kennen und schätzen lernen, da es aus so manchen Ursachen vorzüglich deutsches Schicksal sein möchte, oft nicht eher recht gekannt und genannt zu werden, als nach dem Tode [vgl. 362, 19—364, 22 u. LIII]. Ich zeichne drei Gestalten, auf die der Weg meines Denkens näher traf; ein andrer zeichne die andern. Es ist keine Pyramide der Unsterblichkeit, die ich ihnen errichte, oder errichten kann; ein paar rauhe Steine mögens sein, die ich, nach Art der nordischen Heldengräber, auf ihre Totenhügel wälze und schweigend von dannen gehe.“

Bedeutsam steht im Mittelpunkte, „das Wort über Lessing, dem das andere nur Rand ist“ (Von u. an H. I, 75). Wenige Jahre später löste Herder selbst dieses Juwel aus dem „Rande“, den er ihm damals gegeben, und wies ihm eine selbständige Stelle in der zweiten Sammlung (1786; 2. Ausg. 1796) der „Zerstreuten Blätter“ (377—422¹. 389—438²) an, hinter der umgearbeiteten Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet“, die nach der Vorrede selbst als ein „dem edlen Schatten“ dargebrachtes „Opfer“ gedacht war (XIV¹. XV². SWS. XV, 333). Dahin paßte das Denkmal Lessings also vortrefflich; es paßte überhaupt vortrefflich in die „Zerstreuten Blätter“, deren drei erste Sammlungen so oft an Lessing anknüpfen, die, abgesehn von der schon in der ersten unter den Paramythien ihm dargebrachten poetischen Huldigung (T. II, 163) über-

haupt mit Haym (II, 330) zu reden, „so viel auf Lessing Bezügliches, in Lessings Geist Gedachtes und Gedichtetes" enthalten, „daß, hätten die Zerstreuten Blätter eine Dedikation haben sollen, sie keine andre hätten bekommen dürfen als: den Manen Lessings gewidmet".

Über sein Verfahren bei der Wiederholung des Aufsatzes giebt Herder am Schluß der Vorrede zur zweiten Sammlung selbst Rechenschaft mit folgenden Worten: „Und so gönnen Sie [m. Fr. 1786, fehlt 1796] auch hier zum Schlusse des Buchs dem kleinen Denkmal eine Stelle, das ich in der ersten schmerzlichen Empfindung seines Verlustes ihm damals im deutschen Merkur setzte. Es hat den Beifall vieler gehabt, die Lessings Wert kannten; außer der Schreibart habe ich also an ihm nichts ändern mögen. Die wenigen Anmerkungen, die eine unangenehme Veranlassung [Notwendigkeit 1786 — Vgl. zu 381, 20] mir abgezwungen hat, werden, wie ich weiß, wahre und wie hoffe, friedliche Anmerkungen bleiben. Zwar hätte ich noch von Lessings Gespräch über den Spinozismus [mit Fr. H. Jacobi*)] einige Worte hinzusetzen mögen. Aber was sollen über eine Materie der Art einige Worte? Sie verdient wohl, daß wir ihr eine eigne Erwägung gönnen und auch diese wird ihre Zeit finden."**)

Meinem Texte liegt natürlich die zweite Ausgabe der „Zerstreuten Blätter" (B) zu Grunde; doch sind alle irgend wichtigeren Lesarten der ersten (A) und des Teutschen Merkur (M) angegeben. Von den beiden Aufsätzen, die das Denkmal Lessings ursprünglich begleiteten, durfte der über Sulzer (er steht samt den beiden andern in d. SW. zu Phil. u. Gesch. 15. Bd.) hier um so mehr übergangen werden, als Herder selbst durch die Herübernahme des Lessingdenkmals in die „Zerstreuten Blätter" den Zusammenhang zwischen den drei Aufsätzen, der schon von Anfang an lose genug war, vollends auflöste. Alle drei sind jetzt auch im XV. Bande der kritischen Ausgabe zu lesen; er erschien erst, als mein Text und meine Anmerkungen nicht mehr in meinen Händen waren; ich konnte ihn also nur noch bei der Korrektur berücksichtigen.

---

*) Dessen briefliche Mitteilung führte bekanntlich zu einem Streite mit Mendelssohn: vgl. Jacobi „Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn" (Breslau 1785), Mendelssohn „Morgenstunden". Berlin 1785 (Ges. Schr. II, 350 ff. 361 ff.) und „Mendelssohn an die Freunde Lessings. Ein Anhang zu Herrn Jacobi Briefwechsel über die Lehre des Spinoza" (Berl. 1786. Ges. Schr. III, 1 ff.) und Fr. H. Jacobi „Wider Mendelssohns Beschuldigungen, betr. die Briefe über die Lehre des Spinoza" (Leipzig 1786). D. Nat.-Litt. Bd. 73, 247 ff. Haym II, 275 ff.

**) Vgl. das 4. Gespräch in Herders „Gott" (Gotha 1787. 2. Ausg. 1800) SWS. XVI, 495 ff. Haym II, 284 ff. (696).

IV.

Über mein Verfahren als Herausgeber und Erklärer habe ich dem schon am Schluß der Einleitung zu den „Fragmenten“ (III, 1, Lff.) Gesagten nur wenig hinzuzufügen. Die Originalausgaben sind selbstverständlich durchweg neu verglichen worden, auch das erste Kritische Wäldchen nicht ausgenommen, wiewohl bei diesem wieder nur ein geringer Ertrag zu erwarten stand.*) Daß ich dem Leser dieses Wäldchens ersparen sollte, den Laokoon selbst nachzuschlagen, wird niemand verlangen, und so ist es denn doch das Natürlichste, daß ich ihn, zugleich zur Entlastung meiner Anmerkungen, ein für alle mal auf die vortreffliche in der gleichen Sammlung (Bd. 66, 1) erschienene kleinere Ausgabe Blümners verweise; die Seitenzahlen derselben sind überall den Originalverweisungen im [] beigefügt, und auf sie beziehen sich auch durchweg meine eigenen Laokooncitate. Wer der Sache weiter nachgehen will, wird sich durch die genannte kleinere Ausgabe selbst auf die größere desselben Gelehrten verweisen lassen. Die zur Anwendung gekommenen kritischen Zeichen bedürfen kaum der Erklärung: A bedeutet, wo nicht wie S. LIX eine besondere Erklärung gegeben ist, wieder die Originalausgabe, B[1] die erste Oktav-, B[2] die kleinere Taschenausgabe der Vulgata, D Düntzer (Hempelsche Ausg.), K Kurz (Leipzig, Bibliogr. Institut), S Suphan. Die kritische Ausgabe des letztern hatte mir diesmal kaum für die Hälfte der Texte vorgearbeitet: sie fehlt noch gerade für die, mit deren Überlieferung es bis jetzt am übelsten bestellt war; ich meine natürlich besonders die Stücke aus den Blättern Von deutscher Art u. Kunst. Wie weit meine Verbesserungsversuche überzeugen können, muß ich abwarten. Zweifel habe ich noch an manchen andern Stellen, die ich nur deshalb schweigend überging, weil ich nichts darzubieten hatte,

*) 14, 4 (SWS. III, 16_{21}) hineinfällt (nicht hinfällt). — 14, 22 (17_{22}) dämmerenden (n[illegible] dämmernden) — 21, 36 ($24_{33\,a}$) [T. I.] fehlt A — 41, 20 (46_{64}) gleichgespa[illegible]ten (nicht gleichgespannten) — 105, 21 (116_{170}) Ernestinische (nicht Erne[illegible]) und Homer (nicht Homers) — 132, 36 (147_{215}) Lage (nicht Lager) — 1[illegible]56$_{229}$) ausführliches (nicht ausführliche) vgl. 139, 27 (= 154_{226}) — 164, 8 ([illegible]$_{66}$) angewohnet (nicht angewöhnet). Vielleicht ist manches davon stillschweig[illegible] Besserung Suphans, die ich aber doch höchstens fragend unter den Text setzen würde. [illegible] zu 145, 4 u. 146, 17. 42, 32 (47_{67}) ist die Parenthese bei Suphan offenbar nur au[illegible]rsehen (als zum Anmerkungsbuchstaben gehörig) vernachlässigt worden. Von alten[illegible]rn hat mir die kritische Ausgabe außer 26, 31 (29_{41}) nur noch einen von Belang zu b[illegible] übrig gelassen: 146, 15 (161_{236}) u. Anm.

was mir selbst einigermaßen genügte. Alle Willkürlichkeiten und Versehn namentlich der Vulgata in der Behandlung dieser und anderer Texte anzumerken, schien mir nutzlos.*) Bei der „Plastik“ forderten die S. XIV erwähnten Briefstellen über umgedruckte „Bogen“ zu näherem Zusehen auf. Durch freundliche Mitteilungen der Herren Rud. Haym, Mor. Heyne, Reinh. Köhler und Franz Muncker und daraufhin vorgenommene eigene Vergleichung bin ich dazu gelangt, zweierlei Exemplare zu unterscheiden: solche ohne (A_1) und mit (A_2) Druckfehlerverzeichnis („Verbesserungen“ von 17 Stellen). In A_2 sind aber außerdem wirklich 7 Blätter (S. 27 f. 33 f. 39 f. 47 f. 49 f. 109 f. 127 f.) umgedruckt. Sie bieten abgesehn von sonstigen Verschiedenheiten der Schreibung oder Sprachform (S. 127 Z. 8 v. o., diese Ausg. 349, 18: Zwirnfadens A_1, Zwirnsfadens A_2) an acht Stellen wesentliche und keineswegs immer selbstverständliche Verbesserungen; einige weitere, glücklicherweise zweifellose Druckfehler sind aber auch in A_2 noch unberichtigt geblieben. Die nachträgliche Vergleichung der Aufsätze über Winckelmann und Lessing mit Redlichs Bearbeitung SWS. XV ergab zunächst durch die dort bekannt gemachte der Druckgestalt in M bereits ganz nahestehende handschriftliche Fassung (a) für einige übrigens selbstverständliche Verbesserungen**) die urkundliche Bestätigung. Sonst konnte auf Lesarten von a nur ausnahmsweise noch Rücksicht genommen werden. In Bezug auf Sprachformen und Interpunktion a einen maßgebenden Einfluß einzuräumen hätte ich mich nur entschließen können, wenn uns darin wirklich die Druckvorlage oder wenigstens ein damit völlig gleichlautender Text und nicht vielmehr eine doch noch an vielen Stellen geänderte Vorstufe erhalten wäre.***) Den Dank für freundliche Beihilfe, den ich schon früher auszusprechen hatte, wiederhole ich auch diesmal mit gleicher Herzlichkeit.

H. L.

*) Nur um ein etwaiges Mißverständnis auszuschließen, bemerke ich ausdrücklich, daß 263, 33 Lieblingsbilder eine dem Deutschen Museum (Dez. 17[illegible] S. 566) selbst entnommene, von meinen Vorgängern übersehene Verbesserung für [illegible]lingslieder ist.

**) Vgl. zu 363, 31. An einer andern Stelle (369, 29) e[illegible] sich der Fehler mit denen (M für mit der) jetzt aus a („Wenn man den Eife[illegible] Begierde lieset, mit denen er Jahre ... Freunden, Deutschland und Vaterlan[illegible]e“ SWS. XV, 48,) als unvollständige Korrektur.

***) Ob 393, 17 hochachtungswürdig, wie SWS. [illegible], 510 ohne Var. steht, Lesart von a oder etwa bloßer Druckfehler ist, kann ich natürl[illegible]cht wissen: M A B haben einstimmig hochachtenswürdig, wie in meinem Text[illegible]t. Sonst ergäbe meine Vergleichung nur einige kleine Berichtigungen zu den Les[illegible], wovon ich hier absehe.

Kritische Wälder.

Oder

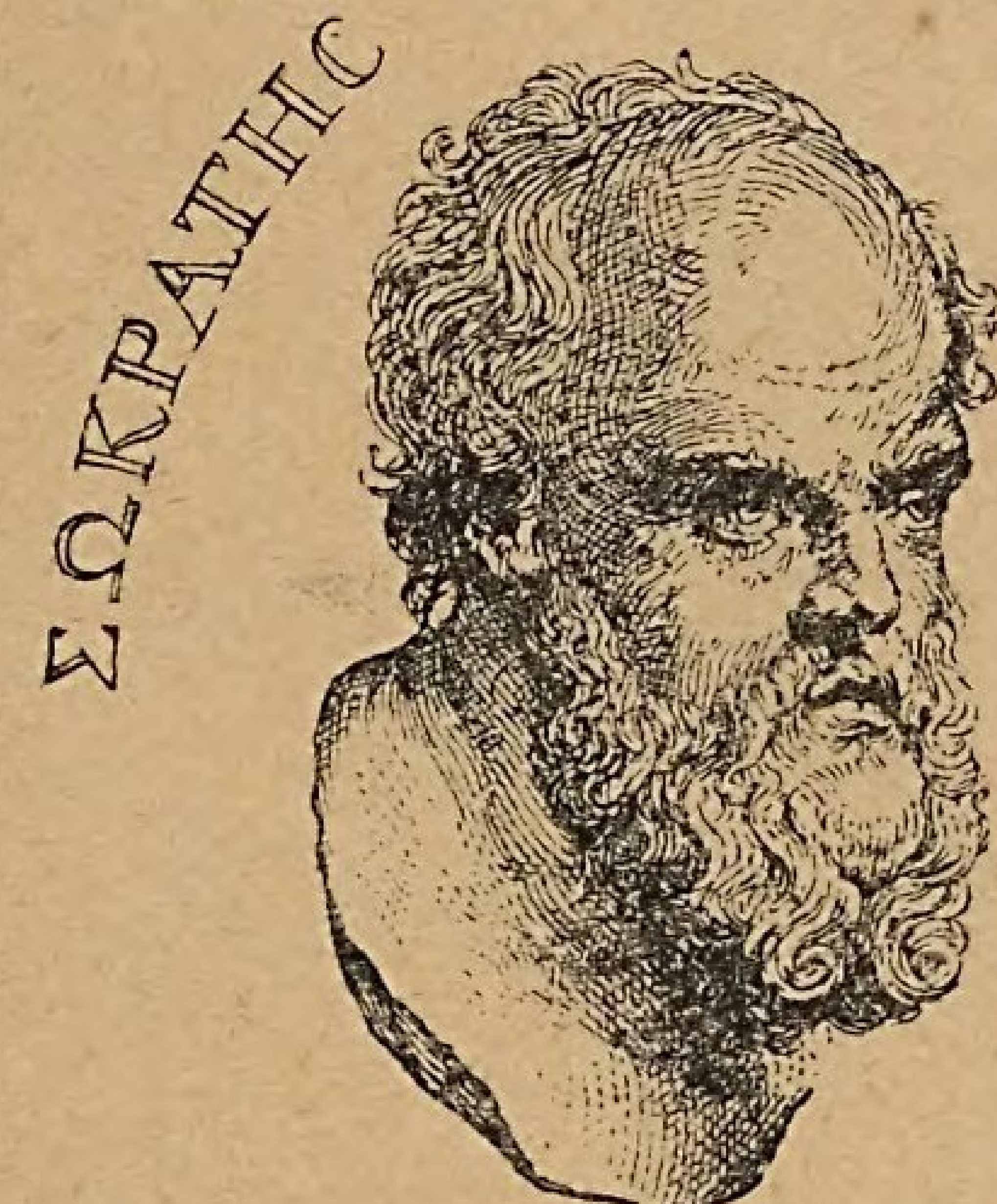
Betrachtungen,

die

Wissenschaft und Kunst des Schönen

betreffend,

nach Maasgabe neuerer Schriften.



Leser, wie gefall ich dir?
Leser, wie gefällst du mir? Logau.

Erstes Wäldchen.

Herrn Leßings Laokoon gewidmet.

1769.

9 f. Statt des Mottos aus Logau (X, 120 Lessing) und des Sokrateskopfes trägt das Titelblatt des zweiten sonst unveränderten Druckes folgendes Motto:

— Qui primo decurrere per materiam volunt et sequentes calorem atque impetum ex tempore scribunt — sylvas vocant.
Quintilian L. X. c. 3 [§. 17].

Analytischer Inhalt.

1. Es ist unbillig, Lessing auf Winkelmanns Kosten zu loben. Unterschied beider Schriftsteller in Materie, Denkart und Stil.
2. Sophokles' Philoktet leidet nicht mit brüllendem Geschrei. Die Helden Homers fallen nicht mit Geschrei zu Boden. Schreien kann nicht ein notwendiger Charakterzug einer Helden- und menschlichen Empfindung sein.
3. Die Empfindbarkeit der Griechen zu sanften Thränen zeigt sich ganz anders. Sie ist auch den Griechen nicht allein und ausschließend eigen. Proben und Charakter der alten hersischen Gesänge.
4. Eine philosophische Geschichte der elegischen Dichtkunst über Völker und Zeiten, oder Gründe der alten Heldenmenschlichkeit, aus ihrer Empfindung für Vaterland, Geschlecht, heroische Freundschaft, einfältige Liebe und die Menschlichkeit des Lebens hergeleitet, nicht aber als ob sie einen Schlag mehr empfunden, und besser geschrieen hätten, wie wir. Empfindbarkeit der Homerischen Helden zeigt sich würdiger.
5. Sophokles macht in seinem Philoktet gewiß nicht Geschrei zum Hauptmittel der Rührung. Bessere Eindrücke des griechischen Drama. Ob körperlicher Schmerz je die Hauptidee eines Trauerspiels werden könne? Daß er's bei Sophokles nicht sei.
6. Die Behauptung: der griechische Künstler schilderte das Schöne, ist wahr. Grenzen und Erklärung dieses Satzes aus ihrem mythischen Cirkel und ihrer Heldengeschichte. Warum Timanthes seinen Agamemnon verhüllt gemalet?
7. Von den Hörnern des Bacchus. Von dem Einfluß der verschiednen mythologischen Zeitalter auf Poesie und Kunst.
8. Wen Virgil in Schilderung seines Laokoon nachgeahmet haben möge? Urteil über Quintus Calaber, und Petron, in ihren Schilderungen. Nach wem der Künstler gebildet haben könne?
9. Soll die Kunst nichts Vorübergehendes zu ihrem Anblicke wählen: so verliert sie ihr Leben. Soll sie für jede wiederholte Erblickung arbeiten: so ihr Wesen. Ursache, warum die Kunst ein Ideal der Schönheit habe, und insonderheit die stille Ruhe liebe, aus dem Grundsatz, daß sie für Einen ewigen Anblick arbeite.
10. Über Spences Erläuterungen der Alten aus Kunstwerken. Rettung seines herunterschwebenden Mars. Frage, ob die Kunst schwebende Körper vorstellen könne?
11. Dem Künstler sind Götter und geistige Wesen nicht bloß personifierte Abstracta, so bald er sie in Handlung kann erscheinen lassen. Die Mythologie ist eigentlich poetisch, und hat dichterische Gesetze. Dem Dichter geht Individualität seiner Götter weit über Charakter; so hat er sie dem Künstler übergeben.

12. Über die poetischen Attributen; von Horaz, dem großen Liebhaber symbolischer Wesen, wird seine Ode an das Glück, sein Bild der Notwendigkeit u. s. w. erklärt. Die Maschinen des epischen Dichters müssen nicht allegorische Abstracta sein: bei Homer sind sie es nicht.
13. Homers Nebel und Unsichtbarwerden sind keine poetische Phrases: sondern gehören mit zum mythischen Wunderbaren seiner Epopee. Unsichtbar sein ist nicht der natürliche Zustand der Homerischen Götter.
14. Auch die Größe derselben ist bei ihm nicht solch ein Hauptzug, als Macht und Schnelligkeit. Unter welchen Bedingungen, und mit welcher Mäßigung er ihre Größe schildert? Erklärung des Helms der Minerva. Von wem er das Kolossalische seiner Götter entlehnet?
15. Ob Homer für uns Deutsche übersetzt werden solle? Das Fortschreitende seiner Manier, und die beständig zirkelnden und wiederkommenden Züge in seinen Bildern sind kaum übersetzbar.
16. Das Successive in den Tönen ist nicht das Wesen der Dichtkunst. Ganz und gar auch nicht mit dem Koexsistenten der Farben zu vergleichen. Aus dem Successiven der Poesie folgt nicht, daß sie Handlungen schildere. Das Successive der Töne kommt jeder Rede zu.
17. Fehlschlüsse, wenn man die Succession der Töne für das Hauptmerkmal der Poesie annimmt. Homer wählt gar nicht das Fortschreitende seiner Schilderungen, um sie nicht koexsistent zu schildern; sondern weil jedesmal in dem Fortschreiten seiner Bilder die Energie derselben und seiner Gedichtart liegt.
18. Homers Gedichtart kann nicht allen Dichtarten Gesetze, und aus ihrer Manier ein oberstes Gesetz geben. Aus der Succession der Töne folgt keine Achtserklärung gegen die malende Poesie.
19. Energie ist das oberste Gesetz der Dichtkunst: sie malet also nie werkmäßig. Urteil über Harris' Vergleichung und Unterscheidung der schönen Künste.
20. Ob die Schilderung körperlicher Schönheit der Dichtkunst verboten sei? Wo sie jede Schönheit durch Reiz zeigen könne? Ob sie jemals an einer Schönheitsschilderung werkmäßig arbeite? Ob, wenn der Dichter häßliche Formen nützen kann, er nicht auch schöne nutzen könne.
21. Homer macht Thersites nicht häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Häßlichkeit an Seele und Körper ist sein Charakter, der bloß dadurch gemildert wird, daß er auf nichts Schädliches ausläuft. Es wird also der Person Thersites' noch diesmal erlaubt, in Homer zu bleiben.
22. Wenn das Häßliche zum Lächerlichen hilft: so ist's zum Kontrast des Lächerlichen wesentlich. Zum Schrecklichen nicht so. Ja zum Schrecklichen thut es niemals nichts, sondern zum Abscheu. Ekel kommt eigentlich allein dem Geschmack und Geruch zu; andern Sinnen nur, so fern sie sich an deren Stelle setzen. Nicht alles Häßliche also ist ekelhaft.
23. Gebrauch des Lächerlichen, Schrecklichen, Ekelhaften in Poesie und Malerei. Abschied vom Laokoon.
24. Einzelne Fehler der Winkelmannischen Schriften. Sein Tod — — — Beschluß.

---

1. Die auch mir unerläßlich scheinende Interpunktion nach Attributen fehlt ABS; Düntzer setzt (.).

Kritische Wälder.

Erstes Wäldchen.

1.

Der Laokoon des Herrn Lessings, ein Werk, an welchem die drei Huldgöttinnen unter den menschlichen Wissenschaften, die Muse der Philosophie, der Poesie, und der Kunst des Schönen, geschäftig gewesen, ist in unsrer jetzigen kritischen Pestilenz in Deutschland für mich eine der angenehmen Erscheinungen gewesen, um welche Demokritus die Götter bat, als um die Seligkeit seines Lebens. Ich würde dasselbe auch sehr wohlfeil mit der Bildsäule vergleichen können, von der es den Namen hat, wenn nicht die Miene des Vollendeten, des schriftstellerischen *ἐποίησε* eben die wäre, die dieser Laokoon am wenigsten annehmen will. Es mag also diese Sprache durch Kunstvergleichungen immer unsern Schönheitskünstlern des Stils bleiben: ich will den Laokoon als eine Sammlung von Materialien, als einen Zusammenschuß von Kollektaneen betrachten — auch als solcher allein verdient er Betrachtung gnug.

Die Kunstrichter unsrer Zeit, eine Herde der kleinen Geschöpfe, die Apollo Smintheus jetzt scheint auf unser liebes Vaterland gebannet zu haben, um auch die wenigen blumen- und fruchtreichen Auen zu verwüsten, die noch hie und da als Ländereien des Genies übrig geblieben — diese Boten Apollo haben meistens Laokoon nicht besser zu loben gewußt, als auf Winkelmanns Kosten; denn

9 f. Winckelmanns „Erläuterung der Gedanken über die Nachahmung" (1756 S. 125. WW. Eis. I, 147): „Nach des Demokritos Vorgeben sollen wir die Götter bitten, daß uns nur glückliche Bilder vorkommen" (unter Verweisung auf Plut. Vit. Aemil. c. 1). Die Originalstelle (Plut. Timol. praef. p. 235: *Δημόκριτος εὔχεσθαί φησι δεῖν ὅπως εὐλόγχων εἰδώλων τυγχάνωμεν κτλ.*) ist in diesem Citat aus zweiter Hand so gut wie unkenntlich geworden. — 12. Vgl. Laokoon XXVII. — 20. Smintheus (Ilias I, 39), nach der alten Beziehung auf *σμίνθος* (Maus) der Herr der Mäuse, der Mäusevertilger.

welch ein Lob fließt von den Lippen großer Leute wohl glatter herunter, als das auf Kosten eines dritten? Lessing soll Winkelmannen so viel unverzeihliche Fehler gezeigt, ihn philosophieren gelehrt, ihn die Grenzen und das Wesen der Kunst gewiesen, und insonderheit in seinen Schriften das aufgedeckt haben, daß seine Kenntnis der Alten ein schwankender Grund sei. Wäre das nicht viel? Einem Winkelmann, ihm, der sich so ganz nach den Alten gebildet, der in Griechenland lebet und webet, der in den Alten Kunstkenntnis, bis zum Erstaunen, zeiget, dem Homer, wie er selbst schreibet, täglich sein andächtiges Morgengebet gewesen, — diesem Mann zeigen, daß er Homer nicht gelesen, daß er die Griechen nicht kenne: warum? weil sie Lessing kennet, weil Lessing Homer gelesen! Noch ärger, daß Winkelmann kein Philosoph sein soll, weil er nicht auf Lessings Art philosophiert, sondern lieber in der Akademie alter griechischen Weisen, und insonderheit am heiligen Ilyssus wandelt. Und denn am ärgsten, Winkelmannen das Wesen der Kunst lehren — o der unseligen Richter, die taub und blödsinnig, wie Claudius, über die größesten Schriftsteller unsrer Zeit, nicht anders als im Schlafe, nicht anders als über Schüler urteilen, bei denen Examen zu halten sei, über das, was sie wissen, und nicht wissen, zeigen und nicht zeigen, insonderheit, was ihnen gegen diesen und jenen fehle?[a]) — —

Auch Lessing wiederum hat, wie billig und recht ist, erleuchteten Kunstrichtern zum Vorwurf dienen müssen, die Schärfe ihrer Augen dem Publikum zu zeigen. Wenn der eine ihn zum größten Antiquar unsrer Zeiten, zum ersten Lehrer der Kunst machte: so

a) Ich führe aus diesen hohen Urteilen über Winkelmann nur eins an: Klotz. acta litter., vol. III. p. 319. lassen sich bei Gelegenheit des Laokoon also vernehmen: Reddiderunt forte virum doctum nimiae laudes securiorem, quibus prima illius opuscula, *multo meliora* eo, quod de allegoria *compilavit*, extulerunt quidam, *quibus si me quoque accensueris, nec miror, nec indignor.* Utinam ne exemplo Winkelmannus suo aliquando doceat, saepe nocere auctorum *famae et ingeniis praeconum* et amicorum voces, plausus et laudes, minuere *diligentiam*, addere *fastum et fiduciam!* Es sei denn, daß Herr Klotz dieses aus eigner Erfahrung sage, weiß ich nicht, ob die einzelnen Urteile, die Herr Klotz über Winkelmann zu fällen, und die manchen Verbesserungen, die er ihm anzudrehen beliebet hat, eben Ihn berechtigen, ein so entscheidendes Hauptturteil über Winkelmann zu fällen, ohne Beweise.

9 f. „in dem Schreiben an Hagedorn über das Stoschische Museum (Eis. I, 276 §. 4) 'Homerus folget noch immer bei mir nach dem Morgensegen' (vgl. Justi I, 122. 149)". Kettner S. 28, der auch an die bekannte „Andacht liturg'scher Lektion Im heiligen Homer" bei Goethe, Künstlers Morgenlied V. 15 f. erinnert. — 16. Ilyssus (Ilystus A) st. Ilissus, wie unten (S. 7 Z. 7) Syrenen u. ä. — 18. vielmehr wie Caligula (Sueton. Calig. 34; vgl. aber T. III, 1, 40, 1 f.). „Herder wurde wohl auch auf diese Stelle durch Winckelmann geführt" (Gesch. d. K. B. 11. K. 2. §. 22. Eis. VI, 187). K. S. 29.

war er dem andern, ach leider! ein witziger Kopf, und einem dritten, einem frommen kritischen Christen,[a]) ein Schulphilosoph, ein Ästhetiker aus Baumgartens Schule, der nach der Sprache unsrer neuen Schöndenker mit ein paar Unzen Baumgartenscher Philosophie den Weltweisen aller Zeiten trotzen wolle. O! mit verstopftem Ohr durch diese Chöre quäkender Frösche hindurch, wie Ulysses durch den Gesang der Syrenen!

Für mich hat Laokoon an sich selbst Schönheit gnug, als daß er bloß durch den Kontrast mit einem andern gewinnen dörfte. Vor und hinter demselben, was Lessing gegen Winkelmann habe, sind entweder nichts als Parerga, für die beide sie ansehen werden, oder wenigstens trifft nichts auf Winkelmanns Hauptzweck, die Kunst; und Laokoon also, als Abhandlung über die Grenzen der Poesie und Malerei, hat Wert und Vortrefflichkeit; aber ihn als Streitschrift, als Prüfung der ganzen Winkelmannischen Werke betrachten zu wollen, ist meines Erachtens der falscheste Gesichtspunkt, und der Genius eines Lessings und Winkelmanns sind auch zu verschieden, als daß ich's von mir erlangen könnte, sie gegen einander abzumessen.

Wo Lessing in seinem Laokoon am vortrefflichsten schreibt, spricht — der Kritikus: der Kunstrichter des poetischen Geschmacks: der Dichter. Wie Sophokles' Philoktet leide, und die Helden Homers weinen, und Virgils Laokoon den Mund öffnen, und körperliche Schmerzen auf dem Theater winseln dörfen — wie Virgil, Petron und Sadolet den Laokoon bilden, und der Dichter den Künstler, und der Künstler den Dichter nachahmen könne — wer spricht hier überall, als der Kunstrichter des Poeten? Dieser ist's, der dem Philoktet des Chateaubrun einen Streich giebt, der Spencen und Caylus ihre Fehler zeiget, der Homers poetische Wesen klassifiziert, und poetische von der malerischen Schönheit unterscheidet — überall der Kunstrichter des Dichters: das ist sein

a) Auch hier führe ich nur einen Zeugen an: Huch über die Satire Archilochus'; und kann zu jedem angeführten Zuge einen anführen, wenn es der Mühe wert wäre.

6 f. nach Kettner S. 29 Verquickung einer Reminiscenz an Aristophanes' Frösche 221—268 (Dionysos quakt die Frösche nieder, die nicht aufhören wollen zu schreien) mit der Anspielung auf die bekannte Odysseestelle 12, 165—200, wo freilich Odysseus nur den Gefährten die Ohren verstopft, sich selbst aber an den Mast anbinden läßt. — 10. Die polemischen Partien des Laokoon in Abschnitt I und XXVI ff., bes. XXIX. — 25. den Dichter fehlt A, von S. nach dem Manuskript der älteren Redaktion („wie d. D. d. K. und v. v. nacha. k.") ergänzt. — 31. Ernst Ludw. Dan. Huch, Prof. am Zerbster Gymnasium († 1774). Sein „Versuch über die Verdienste des Archilochus um die Satire" erschien Zerbst 1767.

Geschäft. Und sein Zweck derselbe. Dem falschen poetischen Geschmack entgegen zu reden, die Grenzen zwoer Künste zu bestimmen, damit die eine der andern nicht vorgreifen, vorarbeiten, zu nahe treten wolle: das ist sein Zweck. Was er auf diesem Wege von dem Innern der Kunst findet, freilich nimmt er's auf; aber mir noch immer Lessing, der poetische Kunstrichter, der sich selbst Dichter fühlt.

Winkelmann aber, ein Lehrer griechischer Kunst, der selbst in seiner Kunstgeschichte mehr darauf bedacht ist, eine historische Metaphysik des Schönen aus den Alten, absonderlich Griechen, zu liefern, als selbst auf eigentliche Geschichte. Und also auf eine Kritik des Kunstgeschmacks noch uneigentlicher. Um den falschen Geschmack andrer Zeiten und Völker ist ihm nie als um Hauptzweck zu thun; den züchtigt er bloß, wenn er neben oder unmittelbar vor den Alten ihm zu Gesicht kommt: denn sonst, wie oft hätte er nach seiner vornehmen griechischen Idee züchtigen, und seine Hand in Nebenstreichen ermüden müssen! Und schreibt er also nicht als Kritikus des Kunstgeschmacks; wie weit entfernter vom Kunstrichter der Poesie? Als Künstler las er die Dichter, als Kunstlehrer brauchet er sie, und würde nicht so haben schreiben können, wenn er auch selbst die Dichter anders, und nicht als Künstler gelesen. Er, dem wie jenem griechischen Künstler die Schönheit selbst (aber die Kunstschönheit) erschienen war; bezaubert von ihr, suchte er ihre Gestalt also, mit Feuer in seinen Geist gemalt, brennend in seinem Auge, und sich in seinem Herzen regend — diese Gestalt der Kunstschönheit, dies Bild der Liebe, suchte er allenthalben, wollte sie auch im bloßen Abglanz sehen, vermutete sie selbst, wie Kleists Amynt seine geliebte Lalage, auch in Fußtritten, auch im Bilde des Wassers, auch im Hauche des Zephyrs, der freilich von einer andern Lalage (der Schönheit des Dichters) kommen konnte. Im Gefühl also dieser bildenden und nicht dichtenden Schönheit stand er auch vor Virgils Laokoon, wie vor dem Laokoon des

9 f. Vgl. Einl. S. I f. Kettner will in dem Ausdruck „historische Metaphysik" „wenn auch nicht gerade eine contradictio in adjecto, so doch ein starkes Oxymoron" finden (S. 25). Gerade als solches bezeichnet er zugleich das, was Herder auch bei Winckelmann an der Sache bedenklich und schwierig schien, ganz treffend. — 22 f. dem Praxiteles oder, wie Kettner (S. 29) lieber will, dem Apelles die Aphrodite nach der gr. Anthol. (Overbeck 1236. 1850. 1852). Weniger wahrscheinlich ist mir bei H.s früher Vertrautheit mit der Anthologie K.s Annahme einer bloßen Winckelmannreminiscenz, zumal keine der angeführten Stellen eigentlich zutrifft. — 28. Kleists W. I, 73 f. (Sauer). Die „Fußtritte" stammen, wie Kettner (S. 30) bemerkt, lediglich aus „unbestimmter Erinnerung".

Polydorus, und so muß er gelesen werden: denn das sind Schranken der menschlichen Natur, auf einmal nur eines sehen zu können, was man will, und wie man will — Dies eine war bei Winkelmann die Kunst. Soll ich ihm also Kenntnis der Alten absprechen, weil er Homer nicht als Dichter, sondern als Künstler, nicht also des poetischen Wesens seiner Muse wegen, nicht wie Lessing gelesen? Soll ich ihm einen Seitenblick, den er auf die Poesie wirft, um seine Kunst zu erläutern, und gesetzt dieser Seitenblick träfe auch nicht auf das Innere der Dichtkunst, zum Hauptverbrechen anrechnen? Und soll ich, weil Lessing wiederum alles aus dem Grunde der Seele holt, soll ich ihn für einen spekulativen Witzling, und wenn er einigemal mit seinen muntern Schlüssen zu weit käme, für einen ratenden Kopf halten? Warum können wir denn nicht zween so originale Denker, Winkelmann und Lessing nehmen, wie jeder ist? Auch in der Schreibart so gar haben beide eine griechische Grazie zur Freundin; nur daß sie bei beiden nicht Eine Grazie ist.

Winkelmanns Stil ist wie ein Kunstwerk der Alten. Gebildet in allen Teilen, tritt jeder Gedanke hervor, und stehet da, edel, einfältig, erhaben, vollendet: er ist. Geworden sei er, wo oder wie er wolle, mit Mühe oder von selbst, in einem Griechen, oder in Winkelmann; genug, daß er durch diesen auf einmal, wie eine Minerva aus Jupiters Haupt, dastehet und ist. Wie also an dem Ufer eines Gedankenmeeres, wo auf der Höhe desselben der Blick sich in den Wolken verliert: so stehe ich an seinen Schriften, und überschaue. Ein Feld voll Kriegsmänner, die weit und breit zusammen geworben, die Aussicht erst lange ins Große führen; wenn aber endlich aus dieser Weite das Auge erhabner zurück kommt: so wird es sich an jeden einzelnen Kriegsmann heften, und fragen, woher? und betrachten, wer er sei? und alsdenn von vielen den Lebenslauf eines Helden erfahren können.

Lessings Schreibart ist der Stil eines Poeten, d. i. eines Schriftstellers, nicht der gemacht hat, sondern der da machet, nicht der gedacht haben will, sondern uns vordenket, wir sehen sein Werk werdend, wie das Schild Achilles' bei Homer. Er scheint

16 f. Anspielung auf Winckelmanns Unterscheidung der erhabenen (himmlischen) und gefälligen Grazie (Gesch. d. K. B. 8. K. 2. §. 13 ff. Eis. V, 217 ff.): „Aus dem Zusammenhang ist klar, daß H. ihm die erhabene oder ernste, Lessing die gefällige Grazie zuschreibt“. Kettner S. 30. — 26—31. Ob H. hierbei an die Teichoskopie (Il. III, 161—244) denkt, wie Kettner vermutet (S. 30), lasse ich dahingestellt. — 33. Vgl. die Harrissche Unterscheidung zwischen „Werk“ und „Energie“ im 9. und 19. Kap. (71, 1 ff. 144 f.) — 35. Il. XVIII, 468 ff.

uns die Veranlassung jeder Reflexion gleichsam vor Augen zu führen, stückweise zu zerlegen, zusammen zu setzen; nun springt die Triebfeder, das Rad läuft, ein Gedanke, ein Schluß giebt den andern, der Folgesatz kommt näher, da ist das Produkt der Betrachtung. Jeder Abschnitt ein Ausgedachtes, das τεταγμένον eines vollendeten Gedanken: sein Buch ein fortlaufendes Poem, mit Einsprüngen und Episoden, aber immer unstät, immer in Arbeit, im Fortschritt, im Werden. Sogar bis auf einzelne Bilder, Schilderungen und Verzierungen des Stils erstrecket sich dieser Unterschied zwischen beiden, Winkelmann der Künstler, der gebildet hat, Lessing der schaffende Poet. Jener ein erhabner Lehrer der Kunst; dieser selbst in der Philosophie seiner Schriften ein muntrer Gesellschafter; sein Buch ein unterhaltender Dialog für unsern Geist.

So dörften beide sein: und wie unterschieden! wie vortrefflich bei dem Unterschiede! Weg also mit der Brille, durch die man von einem zum andern schielen will, um durch Kontrast zu loben! Wer Lessing und Winkelmann nicht lesen kann, wie jeder derselben ist, der soll keinen von beiden, der soll sich selbst lesen! — —

2.

Winkelmann schildert seinen Laokoon[a]), mit dem Gefühl, als hätte er ihn selbst geschaffen: „Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdecket, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andre Teile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezognen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut im Gesicht und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singet; die Öffnung des Mundes gestattet es nicht: es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibt. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilet und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet, wie des Sophokles Philoktet: sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann, das Elend ertragen zu können."

a) Von der Nachahmung griechischer Werke. S. 21. 22. [der 2. A. Seufferts Neudr. 24, 16 ff. WW. Eis. I, 31, angeführt bei Lessing, Laok. 6 f.]

29. Laokoon VI (47_2).

„Laokoon leidet, wie des Sophokles Philoktet." Von dieser Vergleichung gehet Herr Lessing[a]) aus, und will, daß es keine Vergleichung sei: daß Sophokles' Philoktet nicht bloß ängstlich und beklemmt seufze, sondern klage, schreie, mit wilden Verwünschungen das öde Eiland schrecklich anfülle, und auch das Theater von Tönen des Unmuts, des Jammers, der Verzweiflung durchhallen lasse. Winkelmann muß also zuerst wohl nicht recht gelesen haben, und zweitens also übel vergleichen, übel folgern.

Der Philoktet Sophokles' mag entscheiden — wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß der Eindruck, den dieses Stück bei mir von lange her zurück gelassen, derselbe ist, den Winkelmann will: nämlich der Eindruck eines Helden, der mitten im Schmerz seinen Schmerz bekämpft, ihn mit hohlem Seufzen zurückhält, so lange, als er kann, und endlich, da ihn das Ach! das entsetzliche Weh! übermannet, noch immer nur einzelne, nur verstohlne Töne des Jammers ausstößt, und das übrige in seine große Seele verbirgt. Lasset uns Sophokles aufschlagen, lasset uns lesen, als ob wir sähen, und ich glaube, wir werden den nämlichen Philoktet gewahr werden, den Sophokles schuf, und Winkelmann anführt, wie er geschaffen ist.

Mit Anfange des dritten Aufzuges überraschet ihn der Schmerz; aber mit brüllendem Geschrei? Nein: mit einem plötzlichen Stillschweigen, mit einer stummen Bestürzung, und da diese sich endlich lösen, mit einem hohlen verzognen ἆ ἆ ἆ, das sich auch kaum vom Neoptolem will hören lassen.[b]) Was ist dir? fährt dieser auf. „Nichts Böses, gehe nur, mein Sohn;" antwortet Philoktet, und wie anders, als mit einem Gesicht voll Liebe, voll zurückhaltendem Heldenmute. So geht die Scene des stummen Schmerzes fort: der bekümmerte, der unruhige, der fragende Neoptolem, und Philoktet, der — nicht brüllet und tobet, der seinen Schmerz beklemmt, ihn eine große Zeit selbst dem Neoptolem verbergen

a) Leff. in Laok. p. 3 [7, 25 ff.].

b) *Νεο.* ἕρπ', εἰ θέλεις. τί δή ποθ' ὧδ' ἐξ οὐδενός
λόγου σιωπᾷς, κἀποπλήκτως ὧδ' ἔχῃ;
Φιλ. ἆ ἆ ἆ.
Νεο. τί ἔστιν;
Φιλ. οὐδὲν δεινόν. ἀλλ' ἴθ', ὦ τέκνον κ. τ. λ. [V. 730—733.]

9 f. Vgl. Laok. 7, 28—30. — 22. Von einem „brüllenden" Geschrei, gegen das Herder so wiederholt (vgl. 30. 12, 6. 21. 37 30. 38, 1 ff. u. ö.) Einsprache erhebt, ist bei Lessing nirgends die Rede.

will, und nur immer zwischen inne mit einem bangen *ἰὼ θεοί* den Göttern klaget. Und eben diese stumme Scene des Schmerzes, von welcher Wirkung muß sie auf den Zuschauer gewesen sein? Er sieht Philoktet leiden, stumm, nur in einer verzognen Gebärde, nur mit einem beklemmten Ach! leiden; und wer fühlt dies beklemmte Ach! nicht mehr, als das brüllende Geschrei eines Mars, der, in der Schlacht verwundet, wie zehn tausend Mann, oder warum nicht lieber, wie zehn tausend Ochsen? aufbrüllet? Hier erschrickt, dort fühlet man: mit Philoktet mitleidend bestürzt, als Neoptolemus, banget man, weiß nicht, woran man ist, was man thun, wie man helfen soll? Man tritt auf sein trauriges *ᾶ ᾶ* zu ihm: „Wie denn? du leidest! du redest nicht! Warum so verschlossen? du wirst gepeiniget? warum seufzest du zu den Göttern?" — Und ein Philoktet antwortet mit verzognem Lächeln, mit einem Gesicht, in welchem sich Schmerz und Mut und Freundlichkeit mischen: Ich? Nein! ich empfinde Erleichterung! ich flehe zu den Göttern um glückliche Schiffahrt. Welch ein griechischer Garrik gehöret dazu, den Schmerz und den Mut, die menschliche Empfindung und die Heldenseele hier abzuwiegen!

Übermannet endlich vom Schmerz unterliegt er; er bricht aus — aber in Töne der brüllenden Verzweiflung, des wütenden Geschreies? Nichts! in ein trauriges *ἀπόλωλα, τέκνον. βρύκομαι, τέκνον. παπαῖ, ἀπαππαπαῖ, παπαῖ, παπαῖ, παπαῖ, παπαῖ*: das sind seine gezognen Klagetöne! Er bittet um die Heldenkur, seinen Fuß abzuhauen: er winselt. — Nichts mehr? Nein, nichts mehr! Er war ausgebrochen, wie Neoptolem sagt, nur in *ἰυγὴν καὶ στόνον*, in Ächzen und Seufzen, und Ach! wie muß dies rühren! Sein gekrümmter Fuß, sein verzognes Gesicht, seine vom Seufzer erhobene Brust, die vom Ächzen hohle Seite, sein halbes Ach! — — Weiter geht der Dichter nicht: und um zuvor zu kommen dem Übertreiben des Ausdrucks, läßt er Philoktet vor Schmerz in Unsinn fallen! So sehr hat er gelitten, so sehr seine Kräfte zusammen gefasset, daß er raset.

17. Dav. Garrick (zu 250, 24), vgl. Laok. 35, 15. — 22 f. V. 745 f. — 23 f. das ... Klagetöne, Beziehung auf Laok. 8, 9. — 26 f. V. 752. — *ἰυγὴ* (*ἰύζω*) darf schwerlich mit „Ächzen" übersetzt werden, sondern ist lauter (Wehe-) Ruf, Geschrei. — 31 ff. Davon steht bei Sophokles an dieser Stelle nichts, vielmehr giebt Ph. dem N. den Bogen für die weitere Dauer des Anfalles und des darauffolgenden Schlafes aufzubewahren. Erst am Schluß des ganzen Auftrittes verfällt Ph. nicht — „in Unsinn" (815), sondern in den hier angekündigten Schlaf. Vgl. 13, 7—11.

Er kommt wieder zu sich! er erholt sich! aber die Krankheit kommt, wie ein verirrter Wandrer wieder: schwarzes Blut sprüht hervor: sein ἀπαππαπαῖ fängt an: er bittet, ächzet; ein Fluch auf Ulysses, ein Zorn mit den Göttern, ein Ruf an den Tod, aber alles nur ruckweise, nur Augenblicke! der Schmerz läßt nach; und siehe! den Augenblick der Erholung wendet er an, um den dritten Anfall zu erwarten. Er kommt, und da der theatralische Ausdruck nicht höher steigen kann, so läßt ihn Sophokles — alles, was er ihn thun lassen kann, um ihn nicht schreien zu lassen: schwärmen, ächzen, bitten, zürnen, atemlos zu sich kommen und — — einschlafen. Peinlicher Auftritt! der höchste am Ausdrucke, den vielleicht je ein tragisches Stück gefodert, und nur ein griechischer Schauspieler erreichen konnte.

Aber in diesem peinlichen Auftritte, was ist da das Höchste am Ausdruck, was ist der Hauptton desselben? Etwa Geschrei? So wenig, daß Sophokles ja auf nichts sorgfältiger scheint, als zu vermeiden, daß dies nicht Hauptton würde. Wo sind „die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte, und alle Opfer, alle heilige Handlungen störte, die schrecklich durch das öde Eiland erschollen";[a]) wo sind sie? auf dem Theater? Ja! aber in der Erzählung,[b]) in der Erzählung seines Feindes Ulysses, der sich darüber rechtfertigen will, daß man ihn ausgesetzt, und verlassen; nicht aber in der Aktion, nicht als ob dies Geschrei Hauptausdruck wäre. Ein andrer Dichter, ein Äschylus z. E. würde freilich hieraus mehr Hauptton gemacht, und vielleicht, wie durch seine Evmeniden, eine Schwangere erschreckt haben, zu mißgebären: bei einem übertriebenen neuen Tragikus würde Philoktets Gebrülle gewiß schon hinter den Scenen anfangen, und er sich mit wüstem, wildem

a) Laok. p. 3 [7, 30 ff.].
b) Sophokl. Philokt. Akt 1, Auftr. [1. V. 1 ff.].

1 f. wohl Anspielung auf die früheren Worte Ph.s: ἥκει γὰρ αὕτη διὰ χρόνου πλάνοις ἴσως (758). Das ff. 782—826. — 9 f. auch dies nicht genau richtig: Ph., dem vor Schmerz das Sprechen bereits schwer fällt, redet in abgebrochenen, nur halb andeutenden Sätzen; von „zürnen", „atemlos zu sich kommen" kann man nicht reden; vgl. zu 11, 32. — 25 Äschylos hat in der That auch einen Philoktet gedichtet, der aber ebenso wie der Euripideische bis auf einige Bruchstücke (Dindorf, Poet. scen. gr. Ed. II. Oxon. 1851. S. 607 Fr. 229—236 u. S. 697 Fr. 779—796) verloren ist. Von beiden haben wir namentlich durch den Rhetor Dion Chrysostomus (Orat. LII) einige Kenntnis (vgl. Einl. zum Philoktet und Sophokles ed. Schneidewin-Nauck). — 27 f. Diese durch den *Βίος Αἰσχύλου* (vgl. Fr. Schöll, De Aeschyli vita et poesi testimonia veterum vor Aesch. Septem adversus Thebas ed. Fr. Ritschelius. Lips. 1875. S. 4, 21—23) überlieferte Nachricht erwähnt Mendelssohn im 83. Lbr. (V, 108), und daher könnte sie L. in Erinnerung haben.

Geschrei aufs Theater stürzen, wie z. E. Hudemanns Kain durch den schönsten und neuesten Coup de Theatre sich vor dem Eintritt mit seiner Keule meldet, sie vor sich hin wirft, und ihr nach Länge lang aufs Theater hineinfällt. Aber bei dem weisen Sophokles? — Wie hat er den Ton der Angst abgewogen? wie sorgfältig auf ihn bereitet! wie lange unterdrückt! wie oft unterbrochen! wie sehr durchgängig gemildert! Der ganze Auftritt kann ein Gemälde des Schmerzes heißen durch alle seine Grade vom stummen bis zum betäubenden Schmerze, der sich selbst gleichsam ertötet; aber im ganzen doch das Gemälde des zurückgehaltenen und nicht des ausgelassenen Schmerzes, dies ist's unstreitig bei Sophokles vom Anfang zu Ende.

Und daher auch die Kürze des Akts, der kurz in Worten, aber lang in der Vorstellung ist. Käme es hier auf „das Schreien, auf die jammervollen Ausrufungen, auf das ausgestoßne und abgebrochne häufige ἂ ἂ an", wie Herr Lessing[a]) will: so weiß ich nichts, was entweder schneller auf einander folgen, oder den Zuschauer unwillig machen muß. Aber das Zurückhalten, das peinliche Verschmerzen, die langen Kämpfe mit dem Weh im Stillen, die endlich mit einem verstohlnen ὤ μοί! μοι! geschlossen werden; diese dehnen, diese schleichen, und sie sind der Hauptton des ganzen Auftritts. Nun setzen Sie noch den dämmerenden Chorus hinzu, der dem entschlafnen Philoktet sein Schlaf-, sein Ruhelied in sanften, langsamen Zügen singet, und hier nicht bloß den Akt beschließet, sondern selbst im Akte ist; denn der schlafende Philoktet lieget dem Zuschauer vor Augen; diesen, sage ich, setze man hinzu, und es ist ein langer, ganzer, vollendeter Akt, der meine Seele füllet: aber nicht durchs Ausstoßen, sondern eben durch das Rückhalten des Ach! Und so kann Winkelmann mit Recht sagen: Laokoon leidet, wie Sophokles' Philoktet: nur jener als Bildsäule, bei welcher

a) Laok. pag. 4 [8, 7].

1. Zu T. III, 1, 133, 27. — 29ff. Winckelmann hat bei seinem Vergleich offenbar nur die heldenmütige Standhaftigkeit im Auge, mit der Philoktet seinen Schmerz erträgt, ja dessen soweit als möglich Herr zu werden sich bemüht. Diese hat auch Lessing nichts weniger als übersehen oder unterschätzt (vgl. 31, 10. 18f. 32, 6f.); aber er will einerseits einem durch falsche Vorbilder und Vorurteile in seinem ästhetischen Empfinden mißleiteten Geschlecht an der Hand der Alten die Berechtigung des rein Menschlichen in der Poesie in Erinnerung bringen, einer lediglich auf Bewunderung hinarbeitenden Tragödie gegenüber dem tragischen Mitleid und als dessen notwendiger Voraussetzung der Darstellung der leidenden Natur wieder ihr Recht erkämpfen, anderseits hat er den Unterschied der bildenden Kunst und der Poesie im Auge (Abschn. IV): daher bei ihm die vorwiegende Betonung der Äußerung

ein Seufzer ewig dauret, ewig die Brust beklemmet, und dieser als tragische Person, die den langen Seufzer endlich mit einem Ach! schließen, und den wieder kommenden Schmerz mit einem Ach! empfangen muß, die zwar auf einer Saite des Jammers herum irret, aber mit abgesetzten, mit langsam wiederkommenden, mit etwas auf- und absteigenden, mit Zwischentönen des unterdrückten Schmerzes. Sophokles war also derselbe weise Meister in seinem Philoktet, wie Polydorus in seinem Laokoon, und bei beiden zeigt sich, nur nach der Verschiedenheit ihres Vorwurfs, einerlei Weisheit, den stillen, den prägnantsten Ausdruck zu suchen, und dem übertriebnen Ausdruck zu entweichen. Und das sagt Winkelmann!

Allerdings ist Schreien der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes:[a]) nur jede Kunst der Nachahmung, und so darf ich auch sagen, jede Gedichtart, hat in Nachahmung dieses Ausdruckes ihre eigenen Grenzen. Wie abwechselnd ist Homer in der Art, wie seine Krieger, seine Helden niederfallen, und wie wiederholend in dem, was den Niederfallenden und Sterbenden gemein ist; aber weder jene Abwechselung, noch diese Wiederholung macht mir das Lessingsche Wort verständlich: „Homers Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden!"[b]) *Sehr selten*, möchte ich sagen (wenn mich nicht mein Gedächtnis aus Homer trügt), *und fast gar nicht*, außer wenn eine nähere Bestimmung dieses Charakters es fodert. So gewöhnlich ihm ist, daß sein Krieger *mit klirrenden Waffen, mit bebendem Boden u. s. w.* fällt und stirbt, *indem ihm Dunkelheit die Augen deckt*;[c])

a) Laok. pag. 4. [8, 14.]
b) Laok. pag. 4. [8, 15.]
c) *Ἀμφὶ δ' ὄσσε κελαινὴ νὺξ ἐκάλυψε.* [Il. *Ε.* 310. *Λ.* 356 u. ä. ö.]

des Schmerzes. Will man darin eine Einseitigkeit sehen, so ist Winckelmanns völliges Absehen davon doch wohl auch einseitig. Hätte sich nun Herder in seiner Verteidigung des letzteren darauf beschränkt, zu zeigen, daß der von Lessing im ganzen richtig beobachtete Ausdruck des Schmerzes gleichwohl den Gesamteindruck standhafter, würdiger Fassung im Leiden nicht störe, und daß Winckelmann also nicht so gar sehr im Unrechte sei, als es nach Lessings Widerspruch scheine, so ließe sich dagegen wohl schwerlich viel mehr erinnern, als daß das erste — im Grunde von Lessing selbst zugestanden wird, und daß der Schwerpunkt seines Widerspruches allerdings nicht so sehr in dieser Einzelheit liege als in der Winckelmann noch ganz fremden Unterscheidung der Kunstgattungen (vgl. d. Schluß v. Laok. I). Der von Kettner S. 32 vergebens geleugnete Versuch aber, den von Sophokles allerdings sehr weise berechneten und abgestuften Ausdruck des Schmerzes gegen Lessing womöglich durchaus auf ein bloßes Ächzen oder höchstens einige sehr „verstohlene" Jammertöne herabzusetzen und das Schreien aus der „Aktion" möglichst bloß in die „Erzählung" zu verweisen (13, 21 ff.), bringt Herder in Widerspruch zu einer unbefangenen, natürlichen Erklärung des Wortlautes (zu 12, 26. 37, 35).

so ungewöhnlich fällt und stirbt einer mit Geschrei, mit Heulen: und alsdenn ist dies nicht „der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes", sondern ein Charakterzug seines Verwundeten. So heult z. E. bei seiner Verwundung ein Phereklés;[a]) aber dieser Phereklés ist ein Trojaner, ein unkriegerischer Künstler, ein feiger Flüchtling, der auf der Flucht eingeholt wird; und freilich ein solcher kann sich durch ein Geheul auf seinen Knieen unterscheiden; aber offenbar „nicht der leidenden Natur ihr Recht zu lassen", sondern vermöge seines Charakters. Vermöge dieses schreiet die Venus laut;[b]) denn sie ist die weichliche Göttin der Liebe: ihre zarte Haut ist kaum gestreift, kaum wird sie den roten Ichor, das Götterblut, gewahr, so entsinken ihr die Hände; sie verläßt die Schlacht, sie weint vor Bruder, Mutter, Vater und dem ganzen Himmel: sie ist untröstlich. Wer will nun sagen, daß mit diesem allen Homer sie charakterisiere, „nicht um sie als die weichliche Göttin der Wollust zu schildern, sondern vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben"? Wäre dies, wie würde er so genau die Seite des Weichlichen[c]) mit jedem Bilde, mit jedem Worte, mit jeder Bewegung zeichnen? wie würde er sie noch oben drein von Pallas verspotten lassen, als hätte sie sich bei einem Liebeshandel vielleicht geritzt? wie würde selbst ihr lieber Vater Jupiter über sie lächeln? Lachet dieser, spottet jene, um der leidenden Natur ihr Recht zu geben? und welche leidende Natur ist ein Ritz der blendenden Haut? — Eben so wenig schreiet der eherne Mars[d]) aus einer andern Ursache, als eben — weil er der eherne, der eisenfressende Mars ist, der im Getümmel der Feldschlacht raset, und eben so wild bei der Verwundung aufschreiet. Nichts ist ungezweifelter, als dies, wenn wir Homer sagen lassen, was er sagt; denn wäre es ihm auch nur je eingefallen, das Schreien, als „einen natürlichen Ausdruck des körperlichen Schmerzes" und nicht mit höhern Absichten zu gebrauchen, so wäre der Ausdruck: „Er ward verwundet und schrie!" ihm so geläufig, als der „er fiel, und schwarze Nacht bedeckte seine Augen."

So weit sind wir also, daß Homer „das Prädikat des

a) Iliad. *E.* 68. *ἔριπ' οἰμώξας.*
b) *῾Η δὲ μέγ' ἰάχουσα.* Iliad. *E.* v. 343.
c) *᾿Αβληχρήν [χεῖρα].* Iliad. *E.* v. 337.
d) Iliad. *E.* v. 859.

4. richtig Phereklos.

Schreiens nicht als einen allgemeinen Ausdruck des körperlichen Schmerzes", nicht als eine absolute Bezeichnung, „der leidenden Natur ihr Recht widerfahren zu lassen", gebrauche; es muß in dem Charakter eben dessen, den er schreien läßt, eine nähere Bestimmung dazu liegen, daß eben dieser schreiet und kein andrer. Und da dünkt es mich jetzt unbestimmt, von seinen Helden allgemein zu reden,[a]) was sie nach ihren Thaten und Empfindungen sind; denn keiner derselben ist an Empfindungen so wenig, als an Worten, Gebärden, Körper, Eigenschaften dem andern gleich; jeder ist eine eigne Menschenseele, die sich in keinem andern äußert.

Noch minder scheinet mir „das Schreien" der wichtige unveränderliche Zug zu sein, der zu der unveränderlichen Äußerung eines Menschengefühls gehören müßte: denn einer kann seufzen, der andre ächzen, der dritte schreien, und ein Hannibal in seinem äußersten Kummer lachen. Am mindesten aber ist's notwendige Bestimmung des Helden, als Mensch betrachtet: so daß er ein Unmensch sein müßte, wenn er nicht schrie. Wäre dies: so hätte Homer lauter Unmenschen besungen. Sein Agamemnon, ein König der Völker, der herrlichste der Griechen vor Troja, wird im tapfersten Gefecht verwundet: er fährt zusammen[b]) — aber aufzuschreien, zu weinen, vergißt er; er faßt sich, und stürzt mit seinem Spieße desto schärfer in die Feinde: sollte er deswegen kein Mensch an Empfindung sein, weil er nicht wie Mars, oder die Dame Venus aufschrie? Hektor, der tapferste Trojaner, wird von des Ajax großem Felsenstein niedergeworfen, und auf der Brust gequetscht: Spieß und Schild und Helm entfallen: rings um ihn klingen die ehernen Waffen —[c]) aber aufzuschreien vergißt er. Man muntert ihn auf, gießt ihm Wasser ein; er kommt zu sich: blickt auf; aber er sinkt in die Kniee, speiet schwarzes Blut — und doch denkt der Unmensch an eins nicht, über seine Brustschmerzen, über seine Seitenstiche zu schreien und zu weinen. — So mit allen Helden Homers, der auch in diesem Stücke Charakter beobachtet. Menelaus wird vom Pfeile Pandarus' unvermutet und im wichtigsten Zeitpunkte getroffen: sein Blut rinnt: Agamemnon fährt zusammen: Menelaus selbst;[d]) aber nichts mehr! da er den Pfeil in der

a) Laok. pag. 5 [8, 26 f.].
b) Iliad. Λ. v. 254. ʽΡΙΓΗΣΕΝ τ' ἄρ ἔπειτα ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων.
c) Iliad. Ξ. v. 418. d) Iliad. Δ. v. 148.

1. natürlichen A. Lessing (vgl. 15, 13). — 3. zu geben Lessing 8, 18.

Wunde sieht, zieht er ihn aus, und läßt seinen Bruder und seine Mitsoldaten um sich seufzen. Man weiß, daß Homer eine ordentliche Leiter der Tapferkeit habe, und er hat sie auch in dieser anscheinlichen Kleinigkeit sogar. Ulysses[a]) hält deswegen seinen Schmerz zurück, weil er die Wunde nicht tötlich fühlt; Agamemnon und Menelaus fahren[b]) bei der Verwundung doch noch zusammen; aber endlich der verwundete Diomedes „stand, rief dem Sthenelus, ihm den Pfeil aus der Wunde zu ziehen"; und da das Blut quoll, so strömte seine Empfindung, statt in Thränen und Geschrei, in feurige Gebete wider die Feinde aus.[c]) Solche Unmenschen sind die Helden Homers, und je größerer Held, je größerer Unmensch: sein Achilles ist sogar am Körper unverletzlich.

Ist's also bei Homer, daß seine Helden schreien und weinen müssen „um der menschlichen Natur treu zu bleiben, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen, wenn es auf die Äußerung dieses Gefühls durch Schreien oder durch Thränen ankommt"?[d]) Ich wollte nicht, daß ein alter Grieche, dessen Heldenseele als ein seliger Dämon noch in der Welt unsichtbar wandelte, diese Behauptung läse. Was? würde er sagen, was ist wohl einem in die Schlacht ziehenden Helden natürlicher, als verwundet, getroffen werden; sich fürchten also kann er, wenn ihn ein unvermuteter Pfeil trifft; aber in der Schlacht schreien und weinen, das thut kein homerischer Held der Griechen; selbst kein Held der Trojaner, die doch immer Homer in kleinen Zügen herunter setzt. Einem Hektor[e]) in seinem Tode entsinkt, selbst bei seiner letzten sterbenden Bitte, keine Thräne, kein Ton des Geschreies: ein Sarpedon[f]) knirscht, da er stirbt, und je tapferer, um so gefaßter bei dem Schmerze. Nur die Feigen zittern und weinen und schreien: Pherekles, der feige Flüchtling, und die weichliche Venus, und der eisenfressende trojanische Mars. So dichtet mein Homer.

Und so hält also die so einnehmende Lessingsche Betrachtung[g]) über die Empfindbarkeit der Griechen, und den Kontrast derselben

a) Iliad. *Λ*. v. 439. b) Iliad. *Δ*. v. 148. c) Iliad. *E*. v. 95. etc. d) Laok. pag. 5 [8]. e) Iliad. *X*. v. 330. etc. f) Iliad. *Π*. v. 586. [*βεβρυχώς*, also „stöhnt", vgl. 489 *στενάχων* von dem verglichenen Stier.] g) Laok. p. 4.—9. [8—10.]

2—10. Mit Recht findet Kettner S. 41 die zur Stütze dieses Satzes beigebrachten Beispiele nicht beweisend. — 4 f. Davon steht bei Homer nichts; vielmehr wendet sich bei diesem aus dem angeführten Grunde Odysseus sofort selbst gegen Sokos, der ihn verwundet hat, und erlegt ihn (439—455); zwischen ihm und Diomedes ist also kein Unterschied.

gegen rohe Barbarn, und feine Europäer nicht Stich? Die Empfindbarkeit zum Schmerzen bei einem körperlichen Schmerze nicht wohl, wenigstens nicht als homerischer Heldenzug, nicht allgemein, nicht als notwendiges Kennzeichen der menschlichen Empfindung. Giebt's aber keine andre Empfindbarkeit zu Thränen, und auch zu lauten, zu klagenden Thränen, als körperlicher Schmerz? Ohne Zweifel, und eben diese Empfindbarkeit, wenn sie ein Vorzug der Griechen wäre, macht ihnen zwar mehr Ehre; allein die Abhandlung darüber wäre offenbar eine Ausschweifung von dem Satze, den Herr Lessing glaubt erwiesen zu haben,[a]) „daß das Schreien[b]) bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann"; ein seltner Satz, der im ersten Abschnitt, auch eben so selten, mit einer Armee von weinenden Helden, die ich im Homer nicht kenne, bewiesen wird.[c]) Um also doch nicht leer auszugehen, lasset uns Lessingen auf seinem Abwege folgen.

3.

Die Empfindbarkeit der Griechen zu sanften Thränen ist zu sehr bekannt in Äußerungen, als daß man wie Herr Lessing ein einzelnes Beispiel, und dazu aus einer bloßen Vermutung[d]) nehmen dörfte, die hier vielleicht nicht beweiset, was sie beweisen soll. Griechen und Trojaner sammlen ihre Toten. Beide vergießen heiße Thränen; aber den Trojanern verbietet dies Priamus. Warum verbietet er's ihnen? Er besorgt, sagt die Dacier, sie würden sich zu sehr erweichen, und morgen mit wenigerm Mut an den Streit gehen. „Warum aber, fragt Herr Lessing, muß nur Priamus dieses besorgen? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein könne; indem der ungesittete Trojaner, um es zu sein, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse." Zu hart für die

a) Laok. p. 9 [11, 2ff.]. b) Daß Homers Helden nicht bei andrer Gelegenheit das Schreien, ein tapfres riesenmäßiges Geschrei, eigen gewesen, leugne ich nicht; wo gehört das aber hieher? c) Hr. Klotz hat, wie Er Homer kennet, Lessingen dies nachschreiben dörfen: clamor et eiulatus ex Graecorum opinione nihil detraxit magnitudini animi. *Homeri heroes clamantes cadunt:* sunt quidem illi heroes Homeri natura mortali maiores sed numquam tamen etc. Act. litter Vol. III. p. 286. d) Laok. p. 7 [9f.].

13. seltner, zu T. III, 1, 223, 8. — 24. Zu T. III, 1, 231, 30.

armen Trojaner! Kann Priamus nicht ihren Thränen Einhalt thun wollen, nicht aus ungesitteter Barbarei, sondern weil die Thränen der Trojaner, seiner Kinder, fressender waren, als die Thränen der Griechen? Diese waren Angreifende, und stritten um der Ehre wegen; ihnen ward's also leichter, neuen Mut zu fassen, und Agamemnon brauchte deswegen keine Besorgnis. Die Trojaner aber litten: sie waren Angefallene, die nicht der Ehre so wohl als der Sicherheit, ihres Lebens wegen stritten,[a]) die sich in Bedrängnis fühlten, und halb in Verzweiflung, eines Räubers wegen, ihre Kinder und Männer verlieren, eines Räubers wegen die Ihrigen begraben mußten. Hier empörten sich die Empfindungen der Bedrängten, hier flossen heiße Thränen der murrenden Unschuld. Und Priamus ließ sie nicht weinen! Warum? weil er ein ungesitteter Barbar war, und seine Trojaner als solche kannte, die nicht zugleich weinen und streiten könnten? Wie wenn er sie zurückgehalten hätte, als ein Vater seiner unglücklichen Stadt, und seines unglückbringenden Sohns? damit sie nicht in einem Schicksale, das ihm selbst so zu Herzen ging, gar murren oder verzweifeln möchten? — Doch wenn das auch nicht: noch sind die Trojaner keine Lappländer, keine Scythen: denn sie weinen ja um die Ihrigen, und Priamus befürchtet eben ein zu weiches Herz, zu tief einfressende Thränen. Gerade also das Gegenteil! — Doch aus solchen Deutungen kann man immer machen, was man will, und eine bloße Allegorie: „der Sinn des Dichters geht tiefer" kann uns endlich so tief führen, daß der Boden sinkt.

Die ganze Dichtkunst der Griechen hat zu viel Spuren dieser Empfindbarkeit ihrer Nation zu Schmerz und Thränen, als daß man bloß mutmaßen dörfte, und sie ist einem großen Teile nach gleichsam ein ganzer lebender Abdruck dieses Gefühls, dieser weichen Seele. Lasset uns diesen Teil die elegische Poesie nennen; aber niemand verstehe hier unter diesem Namen jenen hinkenden Affen, der sich nach unsern weisen Lehrbüchern der Poesie bloß im

a) *Χρειοῖ ἀναγκαίῃ, πρό τε παίδων καὶ πρὸ γυναικῶν.* Iliad. Θ, 57.

20 ff. Nach einer spätern ansprechenden Erklärung verbietet Priamus nicht sowohl die natürlichen Thränen als die ceremonielle Totenklage, die angesichts der üblen Lage der Troer allerdings bedenklich war. Vgl. Kettner S. 43. — 31 ff. 21, 5. Fast wörtlich aus der zunächst für die Fortsetzung des „Torso" bestimmten Umarbeitung und Erweiterung des Kap. der 3. Fragmentensammlung (T. III, 1, 319—31) „Über die Elegien" (SWS. II, 301—10, bes. 309 f.), deren zweite Hälfte in neuer Umarbeitung eben den vorliegenden Abschnitt des 1. Wäldchens bildet (Einl. zu T. III, 1, XLIII f. XLV.).

Silbenmaß unterscheiden soll: sondern Elegie sei mir hier die klagende Dichtkunst, die versus querimoniae nach Horaz, sie mögen sich finden, wo sie wollen, in Epopee und Ode, in Trauerspiel, oder Idylle; denn jede dieser Gattungen kann elegisch werden. In solchem Verstande hat die Elegie ein eignes Gebiet in der menschlichen Seele, nämlich die Empfindbarkeit des Schmerzes und der Betrübnis: man kann also aus ihr über Völker und Zeiten hinaus sehen, und hier wird sich durch Vergleichungen auch die den Griechen eigne Stelle finden. Ich stecke einige Gesichtspunkte ab.

1. Nicht jedes Volk hat für milde Betrübnisse ein gleich zartes Herz; bei manchem haben selbst die Klagen eine rohe Festigkeit, ein heldenmäßiges Brausen, in welches sie verschlungen werden, und ein solches wird, bei sonst großen Dichtern, mit der Sprache dieser weichen Thränen sehr unbekannt sein können. So die nordischen Skandinavier, die auch bei Trauerfällen, vom Heroismus gestählt, kaum kurze Seufzer ausstießen und — schwiegen; wenn sie sangen, so war ihr Gesang kaum die milde elegische Thräne.

Der König Regner Lodbrog stirbt[a]): er stirbt unter den entsetzlichsten Schmerzen. Stirbt er in Elegien? Läßt er der gequälten sterbenden Menschheit, dem von seinen Söhnen entfernten brechenden Vaterherze sein Recht widerfahren? Eine einzige weiche Thräne hätte den Nachfolger Odins entweihet. Er stirbt im Triumphsliede, im Andenken an seine Thaten, voll Heldenfreude, voll Rache, voll Mut, voll himmlischer Hoffnung. „Wir haben mit Säbelstreichen gefochten, so endet sein Gesang, o wüßten meine Söhne die Plagen, die ich erdulde; wüßten sie, daß giftige Nattern mir den Busen zerfleischen — wie heftig würden sie sich nach grausamen Schlachten sehnen! Denn die Mutter, die ich ihnen gab, hat ihnen ein männliches Herz hinterlassen.

„Wir haben mit Säbelstreichen gefochten; doch jetzt — nahet sich mein letzter Augenblick. Bald wird das Schwert meiner Söhne ins Blut des Ella getaucht sein: ihr Zorn wird entflammen, und diese mutige Jugend die Ruhe nicht weiter dulden.

a) Mallets Geschichte von Dännem. [Th. I.] p. 112. 113.

2. Ars Poet. 75. 76: Versibus impariter iunctis querimonia primum . . . . inclusa est. — 20 ff. Zu T. III, 1, 276, 34. — 24. den Nachfolger Odins, nach der bereits zu T. III, 1, 125, 18 besprochenen Auffassung des nordischen Gottes als eines halb mythischen, halb historischen Königs.

„Wir haben mit Säbelstreichen gefochten in ein und funfzig Schlachten, wo die Fahnen flogen. Von meiner Jugend an lernte ich, die Spitzen der Lanzen mit Blute färben, und nie hätte ich einen tapferern König, als ich bin, zu finden geglaubt. — Aber es ist Zeit, aufzuhören: Odin sendet schon die Göttinnen, mich in seinen Palast zu führen. Da werde ich auf dem erhabensten Platze sitzend Bier mit den Göttern trinken. Die Stunden meines Lebens sind verflossen, ich sterbe lächelnd! —“ Das beste Beispiel zu Herrn Lessings Bemerkung über den harten nordischen Heldenmut.

Ein anderes aus einer der besten kritischen Schriften[a]) unsrer Zeit. Aßbiørn Prude, der heldenmütige Däne, in den Händen seines Feindes, der mit langsamer Wut in seinen Eingeweiden wühlet — wehklaget er, seufzet er? Er denkt an seine Mutter, an alle Freuden seiner Jugend, und seines männlichen Alters; er fühlt seine ganze Pein, aber als Held: so stirbt er. — So stirbt der Eskimaux[b]) an seinem Marterpfahl. Freund, und Vaterland, Kinder und Mutter, alles, was ihm auf seiner Welt das Liebste ist, rufet er in seinem Sterbegesange; aber, um über sie zu weinen, um den Zoll der Menschlichkeit zu entrichten? Eine einzige weiche Thräne würde den Helden, sein ganzes Geschlecht, und seinen Freund und sein Vaterland entehren. Kein Ach also entwischt ihm, selbst unter den grausamsten Schmerzen: gesenget und gebrannt singt er seinen Martergesang. Er wird zum desto langsamern Tode losgebunden, und — raucht mit Scherz und Spott seine Pfeife Toback mit andern: die Martern fangen wieder an; er spottet, schweigt, wird ihr Lehrer in neuen Qualen, singt und stirbt im Triumphe. So der Eskimaux!

Wo also das Herz eines Volkes Kieselstein ist: da schlägt der heftigste Schmerz, er treffe nun Leib oder Seele, nichts als

a) Briefe über die Merkwürd. der Litterat. [I] p. 112. 113. [A. v. Weilens Neudruck. Heilbronn 1888. S. 60f. Vgl. Herders Volkslieder I, 3, 6.]

b) Geschichte von Amerika, T. I. p. 404.

33. Der genaue Titel lautet nach Redlich: (J. F. Schröter) Allgemeine Gesch. der Länder und Völker von Amerika. Nebst einer Vorrede Siegm. Jac. Baumgartens. Halle 1752. 53. 2 Bde. 4°. „Die Schilderungen, welche das betreffende Kapitel 'Von der Todesart der Sklaven im mitternächtigen Amerika' enthält, sind von Herder in sehr freier Weise wiedergegeben“. R. Dazu verweist S. auf Reminiscenzen aus Hallers Gedicht „Die Falschheit menschlicher Tugenden“ (D. Nat.-Litt. Bd. 41, 2, 46ff., bes. V. 133 ff.), die H.s Phantasie schon in früheren Jahren beschäftigt hatten. 'Am Marterfest des Eskimaux', Sujet eines 'Dithyrambus', nachher als 'Toten-Lied eines Eskimaux am Marterpfal', findet sich in einem Königsberger Notizenhefte (1765) verzeichnet.“

heroische Funken; denn woher sollte dem Kieselstein eine zarte elegische Thräne kommen? Der Heldenmut, die Liebe zum Vaterlande, und zum Ruhme seines Stammes, das heroische Bündnis mit seinem Freunde, der sein Rachengel sein soll: die ganze Bildung einer rohen und starken Natur zum unerschütterten Nachfolger Odins und anderer thränenlosen Helden, die ihrem Volk, ihrer Republik eben den Geist der Tapferkeit einflößen — dies alles betäubte Menschlichkeit und Gefühl und Thränen.

2. Nun laßt diesen Heldenmut, diese Liebe zum Vaterlande, und zum Ruhme seines Stammes, dies Gefühl für Freundschaft, und die unverhüllte Offenheit der Seele — laßt diese edle und große Gesinnungen sich alle ohne solche Verschanzung und Verhärtung äußern: die größte Tapferkeit wird sich alsdenn immer als die empfindbarste Menschheit zeigen. „Nach ihren Thaten werden solche Leute Geschöpfe höherer Art sein; nach ihren Empfindungen Menschen."

Und sollte es nur unter den Griechen diese Doppelgeschöpfe höherer Art, diese Heldenmenschen, diese Semonen gegeben haben? Und unsre Ureltern wären Barbarn, und alle nordische Barbarn in diesem Stück Unmenschen gewesen? Menschliches Gefühl muß jedem einwohnen, der ein Mensch ist; es muß, wo es erstickt, wo es in rohe Tapferkeit verschlungen werden soll, erst von tausend Beispielen, von einem großen unter einer Nation lebenden Vorbilde, von dem ganzen Geiste des Volks, und durch alle Eindrücke der Erziehung von Jugend auf gewaltig bestürmt, und dahin endlich gerissen werden, daß es mit diesen Beispielen wetteifre, daß es diesem großen Vorbilde, das den Geist dieses Volks bestimmet, folge. Wo dies nicht ist: da wird sich die unverhüllte Natur zeigen; die Empfindungen der Menschheit werden sich in ein Heldengewand kleiden, und der Sinn des Helden sich wiederum der menschlichen Thräne nicht schämen — es sei unter einem Volke, wo es wolle!

Und wie? wenn wir ein solches Volk auch mitten unter nordischen Gebirgen; mitten unter Barbarn, selbst unter dem Namen eines barbarischen Volks begriffen, und mit nichts als Kriegen beschäftigt, auffänden? und welches doch gleich fern von Griechen-

14 ff. Vgl. Lessings Laokoon, S. 8, 26 f. — 18. Semonen, Semones, altitalische Genien dunkler Bedeutung, im alten Liede der Arvalbrüder den Lases (Laren) gegenübergestellt, hier im Sinne der verfehlten Herleitung des Martianus Capella (von semis = semidei) und der Erklärung des Fulgentius als Halbgötter, Heroen, wie denn der eine Semo Sancus bekanntlich mit Herakles identificiert wurde. Preller, Röm. Myth. 79.

land, als von seinen Sitten, alle die menschliche Empfindbarkeit zeigte, die kaum ein Grieche gezeigt hat — bliebe da noch der Gegensatz so ganz fest: „Unsere nordische Ureltern waren Barbarn. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegen sehen, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldenmuts. Nicht so der Grieche!“[a]) Wenn ich nun hier einfiele und fortführe: „Nicht so der Schotte, der Celte, der Ire! er äußerte seine Schmerzen und Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege zur Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten.“ So hätte ich für meine Barbarn alles gesagt, was Lessing von seinen Griechen, im Kontrast mit den nordischen Barbarn, und doch für meine nordische Barbarn noch nicht gnug.

Ich kenne kein poetisches Volk der Erde, welches große und sanfte Empfindungen so sehr in Eine Gesinnung verbunden, und in Einer Seele den Heroismus des Helden- und Menschengefühls so ganz gehabt hätte, als die — alten Schotten, nach Maßgabe ihrer jetzt aufgefundnen Gesänge. Eine sichere Maßgabe, da die Ursprünglichkeit dieser Lieder bewiesen, und das ganze Leben der Nation bekannt ist, als ein Leben, das unter Thaten, Empfindungen und Gesängen verstrich, und wo die Gesänge eben zu nichts bestimmt waren, als diese Thaten und Empfindungen zu verewigen. Dies also vorausgesetzt: und in jedem Bardenliede zeigt sich ein Volk, dessen Seele ganz der Tapferkeit und einer feierlichen Liebe flammete; ein Volk, dessen Denkart überhaupt von einem Heldenernst eine gewisse melancholische Farbe erhalten, und diese auch

a) Laok. p. 5 [8, 33 ff.: Aber unsere Ureltern u. s. w.].

19. Gleich nach dem Erscheinen des Macphersonschen Ossian (Fragments of ancient Poetry, collected in the Highlands of Scotland and translated from the Gaelic or Erse language by J. M. London 1760. Fingal ... together with several other Poems. Lond. 1762. Temora ... t. v. s. o. P. ib. 1763) wurden Zweifel an der Echtheit laut. Den Erweis dieser übernahm der Edinburgher Professor Hugh Blair, aus dessen Critical Dissertation on the Poems of O. (zuerst selbständig 1762, dann im 2. Bde. der Works of O. Lond. 1765. 2 vols. Tauchnitz edit. p. 43 ff.) die Neue Bibl. d sch. W. u. fr. K. II (1766), 246 ff. einen Auszug brachte. Daraus kannte sie H. damals; das Original lernte er erst in Nantes (1769) kennen (SWS. IV, 231. 493. An Hamann Lbb. II, 62 = Hoffm. 63, 31). Eine vollständige Übersetzung stellte Denis dem 3. Bande seiner Ossianübersetzung voran (1769). Noch in der Adrastea V, 341 (SWS. XXIV, 302) wird „Blairs, des trefflichen Kommentators“, ehrend gedacht, in anderem Zusammenhange auch im Horenaufsatz „Homer und Ossian“ (SWS. XVIII, 448); in beiden neigt H., trotzdem auch ihm die Zweifel durch den englischen Major v. Harold seit 1775 sich nicht mehr so leicht abweisbar aufdrängten, noch immer der Annahme der Echtheit zu, oder er läßt, weit entfernt, die geliebten Dichtungen entschieden aufzugeben, die Frage wenigstens in schwankender Unentschiedenheit. Vgl. Haym II, 606 ff.

auf seine weichen Empfindungen verbreitete. Die meisten Stücke der hersischen Dichtkunst kann ich nicht besser, als feierliche Trauergesänge nennen, an die nichts im Altertume, und was diese Seite des Gefühls betrifft, selbst nichts im griechischen Altertume reicht.

Schilrick[a]) scheidet von seiner geliebten Vinvela: fern weg, fern weg in Fingals Kriege: er verläßt sie: sie bleibt allein: er wird vielleicht fallen; aber Vinvela wird sein gedenken. Ich kenne kein Stück, das an Süßigkeit der Liebe, und an Entschlossenheit des Scheidenden einen solchen Abschied, zwoer so edlen und so fühlbaren Personen, mit fünf Worten des Dialogs so rührend besänge. Ich nehme Lessingen seine Worte auf die Griechen: „Hier der Schotte! Er fühlte und furchte sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer: er schämte sich keiner seiner menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten." Und dieser Schotte war ein Barbar von einem nordischen Gebirge.

Schilrick trauret um seine entfernte Vinvela:[b]) sie erscheint, sie spricht im sausenden Lüftchen: „Ich hörte von deinem Tode: ich hörte und trauerte um dich, Schilrick. Vor Gram um dich gab ich den Geist auf. Schilrick, ich liege erblaßt im Grabe." Sie flieht, sie fährt davon, wie der graue Nebel im Winde. Schilrick klagt sie: die sanfteste, feierlichste Elegie der Liebe! — „Nur ein Schotte, würde ich im Lessingschen Enthusiasmus sagen, nur ein Schotte kann zugleich weinen und tapfer sein!"

Was geht über das Gedicht: Colma, Comala:[c]) an Wahrheit und Einfalt, an Süßigkeit und Hoheit, an Stärke und Zart=

a) Fragmente der alten Hochschottl. Dichtk. [Hamb. 1764] p. 1. [Carric-Thura. Tauchnitz p. 144 f.]

b) Ebendas. p. 4. [145 f.]

c) Ebendas. p. 81. [Colma in The Songs of Selma. Tauchn. p. 203 ff. Comala p. 138.]

4 f. Vgl. Goethes Werther, 2. T., Br. v. 12. Okt. (D. j. Goethe III, 327): „Ossian hat in meinem Herzen den Homer verdrängt" u. s. w. — 26. Aus der H.schen Abhandlung über die Elegie (zu 20, 31) hebt Suphan hierzu folgende Stelle aus: „Colma, allein, verlassen auf dem Hügel der Stürme, in der feierlichsten Nachtscene, erwartet, verlanget, ruft ihren Geliebten; ach! da liegen auf der Haide ihr Geliebter und ihr Bruder — tot, erschlagen: sie wehklagt beide — o die süßeste Stimme des Traurens. — Was geht über das dramatische Gedicht Comala." — 28. Die „Fragmente" und „Fingal, ein Heldengedicht, nebst verschiedenen andern Gedichten Ossians" (v. J. A. Engelbrecht und A. Wittenberg. Hamb. 1764) waren die ersten deutschen Ossianübersetzungen (in Prosa). H. rühmte ihnen außer ihrem Wohlklang nach, daß sie „die Stärke, die Kürze, die Erhabenheit und das Rührende des Barden ungemein ausdrücken" (SWS. IV, 320), und gedenkt beider noch in seinem Horenaufsatze (SWS. XVIII, 447) und in der Adrastea V, 341 f. (SWS. XXIV, 302).

heit der Gedanken, der Empfindungen, des Ausdrucks, an Inhalt und Einkleidung; was geht an allem diesem über die elegischen Liebesgesänge dieser Nation, die sich durch nichts, als an Bardenliedern voll tragischer Heldenthaten, und voll tragischer Heldenliebe ergetzten? Nichts, selbst aus dem griechischen Altertume nichts! Die Liebe der Griechen, ihre sanften Empfindungen und Klagen, sind weicher und wortströmend, wenn ich sie mit diesen Barbarn vergleiche, bei denen die Liebe in stolzer, in heldenstolzer Seele wohnte, sich zu einer sanften Schwärmerei, zu einer erhabnen Heldenzärtlichkeit hob, und auch in den Elegien der Liebe durch große Gesinnungen rühret, und bezaubert. Die gewässerten Klagen unserer Elegisten ermüden mein Ohr; aber dort, in diesem feierlichen Altertume, dort tönet eine Melancholie der Liebe, die uns lehret, daß „nicht bloß der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein könne“, der barbarische Schotte könne es besser.

Vielleicht aber war dies nur so mit Einer Empfindung der Menschlichkeit, indes alle andre von Tapferkeit erstickt werden mußten? Wie kann doch Eine Statt finden, ohne zugleich allen Raum zu machen? Die elegische Stimme der Schotten ist in der Vater-, in der Geschlechtsliebe eben so süß und tapfer, als in der Weiberliebe. Man weiß, was in den alten Zeiten der Ruhm des Stammes galt: eine Empfindung, die bis auf den dummen Ahnenstolz aus den Seelen unserer Zeiten weggeschwemmt zu sein scheinet. Wo fließen edlere Thränen, als wenn der Sohn Fingals, Ossian,[a]) das Andenken seiner Söhne und seines Vaters, ihrer Thaten und ihres Todes erneuret — wo sind edlere Thränen, als diese auf den Wangen des Greises, der „gleich einer alten Eiche dasteht; aber der Brand hat meine Zweige weggehauen, und ich bebe bei den Flügeln des Nords. Allein, allein soll ich an meinem Orte zu Staube werden.“ So klagt der tapfere Ossian, und so läßt derselbe den Armin, so den grauhaarigen Carryl klagen: so klagen die Helden, die Väter ihrer Stämme. Alle Empfindungen der Helden und der Menschen, z. E. Vaterlands- und Geschlechter-, Freundes- und Weiber- und Menschen-

a) Eben das. p. 17. 21 u. f.

24 ff. Da mir die citierte Übersetzung nicht vorliegt, kann ich nur vermutungsweise auf Eingang und Schluß von Berrathon (p. 374 ff. 380 ff. Tauchn.) verweisen. — 31 f. Armin (Arnim ABDS), The Songs of Selma p. 212 f. — den grauhaarigen (grey-haired, Fingal B. I. p. 224. Temora B. VIII. p. 363) Carril, den Barden Cuthullins. H. denkt wohl an den Tod Cuthullins (p. 295).

liebe — alle leben in den Gedichten dieses Volks, wie in Abdrücken ihrer Seele.

Und so war es wohl nicht der Grieche allein, der zugleich weinen und tapfer sein konnte. [a]) So war nicht jeder, der Barbar heißt, der in einem rauhen Klima wohnte, und die Bildung der Griechen nicht kannte, von der Art, „daß er, um tapfer zu sein, alle Menschlichkeit ersticken müßte". So lag es also wohl nicht an der National-Seele, am Temperament, am Klima, am Gesittetsein der Griechen, wenn sie beides verbanden: Und so müssen also andre Gründe sein, die diese Mischung von Heldentum und Menschlichkeit bei ihnen und bei den Barbaren hervorbrachten, oder nicht hervorbrachten. Sollten uns diese Gründe nicht auf den Weg bringen: worin und woher auch die Griechen so empfindbar gewesen?

4.

1. Wenn es eine Zeit giebt, da das Wort **Vaterland** noch nicht ein leerer Schall ist, sondern

— — ein Silberton dem Ohr,
Licht dem Verstand und hoher Flug zum Denken,
Dem Herzen groß Gefühl —

so muß der Name Vaterland so gut den Dichter zum Helden, als den Helden zum Dichter, und beide zu teilnehmenden Söhnen ihres Vaterlandes machen. Der Held wird dafür streiten, der Dichter singen, und wenn sie beide es nicht mehr retten können, beide noch als Söhne darum weinen: und ist nun Dichter und Held, und Sohn des Vaterlandes Eine Person — so ist dies die **Zeit der patriotischen Klagelieder**. Nicht aus einer sich übenden Schulfeder; aus dem vollen Herzen werden diese fließen; nicht bloß auf dem Papier, sondern im Gedächtnis, in der Seele leben; die Stimme der Überlieferung wird sie aufbehalten, der Mund des Volks sie singen: sie werden Thränen und Thaten wecken: ein Schatz des Vaterlandes, und das Gefühl, das sie besingen und wirken, Gefühl des Volks, Nationalgeist. Es wird also Eine

a) Laok. p. 7 f. [10, 3 ff.].

1 f. **Abdrücken ihrer Seele**, ebenso 268, 11; auch sonst redet H. gern von der „Seele des Volkes" (z. B. 208, 19. 222, 34) und kommt damit, wie Suphan, Ztschr. f. d. Phil. VI, 200 bemerkt, unserm Ausdruck „Völkerpsychologie" sehr nahe. Ebenda ist auch die Entlehnung des Begriffes „Volksseele" aus Blackwell (S. 19 d. Übers.) erwiesen. — 17 ff. Klopstocks „Ode auf d. Jubelfest d. Souveränetät in Dänemark" (später „Das neue Jahrhundert") V. 9 ff.: „O Freiheit, Silberton dem Ohre", u. s. w. (Z. 18: zu denken!)

Empfindung des Patriotismus sein, die jetzt zu Thaten, jetzt zu Gesängen, jetzt zu Thränen fürs Vaterland gedeihet, nachdem die Ausbildung desselben die Empfindung da oder dorthin lenket: und keinen Absenker derselben erstickt. Bei den Skandinaviern erstickte das Beispiel Odins die eine Art des Ausbruchs, die Heldenthräne, um die andre um so mehr zu verstärken: Heldenthaten.

Nun aber ändere man diesen Geist der Zeit: die ganze Welt werde das Land des Weisen, oder des tauglichen und angenehmen Narren; allmählich werden sich die Bande schwächen, die das Herz des Eingebornen an den Boden der Natur hefteten; ihm wird also auch das Unglück, oder die Entfernung seines Vaterlandes nicht mehr so zu Gemüte dringen: und so ist auch die edle Thräne um das Vaterland versiegt, die dort den Helden und den Weisen nicht verunzierte, sondern ehrte. Sie wird höchstens der eigennützigen oder üppigen Thräne Raum machen, die ein Ovid mitten in seinem traurigen Geschwätz, oder Bussi-Rabutin in seinem ächzenden Unsinn, nach einem wollüstigen Hofe fließen läßt. Und so ist eine Quelle dieses Heldengefühls ausgetrocknet: „die Bildung, die Erziehung für das Vaterland".

2. Wenn noch ein jedes Geschlecht, eine jede Familie, unzertrennt und Eins im Ganzen, einen Baum bildet, wo die Zweige und Früchte dem Stamme zur Ehre gereichen, und durch das Abreißen derselben der Stamm selbst verwundet wird: wie bedeutend sind alsdenn die gefühlvollen Züge Homers bei seinen fallenden Helden: „er fiel, ein blühender Jüngling; der Vater war's nicht, der ihm zum Kriege riet! — er stammt' aus einem edeln Geschlechte; mit seinem Tode aber ist dies geendigt — er war aus fernem Lande gekommen; nie aber wird er in dasselbe rückkehren — die Söhne des Reichen fielen; der Vater hat alles für Fremde gesammlet." In diese Welt also gehören die Heldenklagen des Priamus um seinen Hektor, den Ruhm seines Geschlechts, die Mauer von Troja: in diese Welt die Klagen Ossians um seine abgeschiedenen Söhne; die ganze rührende Umarmung Hektors an seinen kleinen Astyanax: die Klagen der Elektra und andrer tragischen Heldinnen, der rührende Hingang der Morgenländer zu

5. Zu 21, 24. — 14. ehrte. In der Abh. über die Elegie folgt: „Die Klagen Hallers [„Sehnsucht nach dem Vaterlande" D. Nat.-Litt. Bd. 41, 2, 5] und Kleists [„Sehnsucht nach Ruhe" WW., Sauer, I, 40] verirren sich in diese glückliche Zeiten". — 16. Roger de Rabutin, Comte de Bussy (1618—93), Discours du bon usage des afflictions et des adversités. — 30 f. Iliad. XXII, 408—29. XXIV, 161—65. — 33 ff. Il. VI, 466—81.

ihren Vätern u. s. w.: eine Ader des Gefühls, die die besten Dichtungen und Geschichte, nicht bloß der Griechen, sondern aller Völker durchströmt, bei denen diese Einigkeit der Geschlechter, dies Familiengefühl lebte.

Nun erstícke man aber dasselbe: man gehe über die natürlichen Bedürfnisse der unverdorbnen menschlichen Seele und der einfachern Lebensart hinaus: man mache die Ehe zu einem Wirtschaftsvergleich, zu einem Stande der Mode, und Eheleute zu nichts, als einander lästigen oder zeitkürzenden Personen: man erziehe die Brüder, daß sie schon an den Brüsten einer Fremden nicht mehr Brüder sind, und anwachsend immer fremder werden: man knüpfe Personen, die schon am Hochzeittage getrennt, und lege Kinder in ihre Arme, die bloß ihren Namen haben dörfen — freilich so wird eine Nerve des Gefühls getötet: es erlischt der Ehrenname: „Achilles war ein Sohn Peleus'" allmählich: die Sehnsucht des Ulysses zu seiner alten Penelope, und seinem steinigten Ithaka dünkt uns abenteuerlich: der gefühlvolle Stolz der Morgenländer auf ihre Geschlechtswürde wird lächerlich in unsern Augen, und die Klagen eines Hallers, Klopstocks, Canitz', Oeders dünken vielen artigen Ehemännern so poetisch, als eine Anrufung an die Muse.

Es war eine Zeit (sie ist noch jetzt unter den Wilden!), da es Freunde gab, in einem Verstande, der sonst kaum Statt findet: zwei unzertrennliche Gefährten in Glück und Unglück, durch die heiligsten Gesetze verbunden, wetteifernd in den strengsten Pflichten, und in Erfüllung derselben Muster ihrer Vaterstadt, und die Verehrung des Landes. Zu diesem Gefühl erzogen, besiegelten sie dasselbe also oft mit ihrem Tode und Blute: sie verließen ihren Freund nie, auch in Lebensgefahren, denen die damalige Tapferkeit mehr als unsre Üppigkeit ausgesetzt war; die kleinste Untreue gegen ihren Freund machte sie zum Spott ihres Geschlechts, und

1. u. s. w. In d. Abh. üb. d. Elegie wird noch der arabische Dichter Montanabbi („Proben der arabischen Dichtkunst in verliebten und traurigen Gedichten, aus dem M. Arabisch und Deutsch, nebst Anmerkungen" hatte Joh. Jac. Reiske Leipzig 1765 herausgegeben) und sein Trauergedicht auf seine Großmutter — er war von ihr fortgereist „auf sein Glück, um die Stütze ihres Alters sein zu können: und wird durch seine Abwesenheit ihr — Mörder" — als Beispiel angeführt. — 2. Geschichte, Plur.? vgl. 101, 9. 189, 1. T. III, 1, 123, 10 u. Anm. — 6. Msc. d. Abh.: unverdorbnern. — 19. Hallers: a. d. zu T. III, 1, 280, 24 a. O.; ferner „Über den Tod seiner zweiten Gemahlin Elisabeth Bucher" (a. a. O. 134.) — Klopstocks: a. d. zu T. III, 1, 320, 30 a. O. S. VII ff. — Canitz: „Klagode über den Tod seiner ersten Gemahlin" (Gedichte, Berl. u. Leipz. 1750, S. 309 ff.) — Von Oeder (Georg Wilh. † 1751?) benutzt H. Adrastea V, 293 (SWS. XXIV, 275) eine poetische Übersetzung der 5. Nacht Youngs. Vgl. Lessing IV (= D. Nat.-Litt. 61), 1, 220, 13—17, der von ihm (1754) rühmt, daß man ihn „allezeit als einen starken Dichter gekannt hat". Seine Gedichte sind mir aber so wenig als Redlich (zu Lessing, Hempel, XII, 556) und andern bekannt.

zum Abscheu der Stadt; sie waren nach allen Gesetzen verbunden, seinen Tod zu rächen, und die letzte Stimme des einen, vielleicht gefangenen, vielleicht getöteten Freundes war — an seinen Freund, an den Begleiter seines Lebens. Da also gab es einen Herkules und Jolaus, einen Äneas und Achates, einen Orestes und Pylades, einen Theseus und Pirithous, einen David und Jonathan: mithin eine Quelle des Gefühls der Freundschaft für den Helden, die jetzt für den bloßen Bürger und Gesellschafter beinahe versiegen ist. Da also, da flossen, wenn der Tod, wenn ein Unglück die trennete, die das Leben nicht trennen konnte, so edle Heldenthränen, wie der Held Achilles um seinen Patroklus, wie ein Pylades um seinen Orestes, wie der Held David um seinen Jonathan weinten.

Nun laßt die Welt zu einer solchen Freundschaft verschwinden: die Art des Lebens mache nicht mehr zween solche Begleiter im Leben und Tode nötig: das Feierliche bei solchen Verbindungen lasse nach: der Beruf der Menschen zu Arbeiten, zu Lebensarten werde verschiedner und gleichsam unstäter: der Zustand der Bürger und Mitbürger ruhiger: jeder sich selbst sein Gott in der Welt — wo wird alsdenn ein Kriegshaufen von Liebhabern, von männlichen Geliebten, ein böotischer ἱερὸς λόχος noch Statt finden? Der Freund wird ein Gesellschafter, und ein Ding sein, was man will, nur nicht, was er in der Welt der Helden, und der Freundschaftsbündnisse war, es mochte diese Welt übrigens in Griechenland, oder Schottland, oder Amerika leben. Verstopft also eine neue Quelle zu Heldenthränen, wenigstens ist das rührendste Bild zweener Freunde jetzt ein Kabinetstück bloß, und nicht mehr ein Schauspiel der Welt, wie ehedem, und so anders, als Achilles, als Held, nach unsern Zeiten sein müßte: so fremde ist für sie „der um seinen Patroklus weinende, und bis zum Unsinn betrübte und rasende Achilles“.

Wenn es eine Zeit und ein Land giebt, da die Schönheit noch mehr Natur, noch minder Putz und Schminke: da die Liebe noch nicht Galanterie, und die männliche Gabe zu gefallen etwas mehr als Artigkeit ist: da wird auch die Empfindung, die Sprache,

8. versiegen, das alte, teilweise schon früher, seit dem 18. Jahrh. vollständig durch die schwache Form (versiegt) verdrängte starke Particip (mhd. versigen von versihen, das sich mit dem stamm- und bedeutungsverwandten versigen gemengt hat. Lexer III, 229. Weigand II, 712. — 11. wie der] die der A und Düntzer. — Achilles um s. P., vgl. 35 b) — 12. 2 Kön. 1, 11 f. 17 ff. — 16. arbeiten AB[1] und Düntzer. — 20. die bekannte „heilige Schar“ der Thebaner.

und selbst die Thräne der Liebe Würde haben, und selbst das Auge eines Helden nicht entehren. Freilich wird dieser nicht, wie Polyphem, der Cyklope Theokrits, elegisieren; aber gewiß noch weniger mit dem Philoktet des Chateaubrun, und mit den verliebten griechischen Helden der französischen Bühne. Die wahre Empfindung, und ein männlicher Wert hat seine Würde und Hoheit, ohne diese von ungeheuren Metaphern, von galanten Wortspielen, oder von artigen Seufzern zu borgen: und auch hier sei die Liebessprache der alten z. E. schottischen Helden Beispiel. — Sie handeln als Helden, und fühlen als Menschen.

Da aber freilich keine Empfindung so gern das Reich der Phantasie zu seinem Gebiet haben mag, als die Liebe: so kann auch keine so leicht von der Würde und Wahrheit ab, und in Phantasterei und Spielwerk hinein geraten, als diese: und also, aus mancherlei Ursachen, zwischen der Heldenthräne der Liebe, und zwischen der Verachtung nur immer ein schmaler Rand. Unter allen menschlichen Schwachheiten, deren sich ein Held nicht schämen dörfte, ist diese die delikateste; und daß sie es sei, kann ein großer Trupp verliebter Roman- und Theaterhelden beweisen. — — Hier indessen hatten die griechischen Dichter einen ziemlichen unerkannten Vorteil, nämlich den Zutritt zu einem ihnen nationellen Liebesreiche voll sehr poetischer Phantasien, die sie aus mancher Verlegenheit reißen mußten. Die Liebesbegebenheiten ihrer Götter und Göttinnen, das ganze Gefolge der Venus, der Grazien und Amors, hundert schöne und unterhaltende Anekdoten aus der Mythologie der Liebe gaben ihrer Sprache der Liebe eine Süßigkeit, und eine Würde, die unsre Zeit nur zu oft nachahmet, um — lächerlich zu werden. Wenn in unsern Elegien und Oden der Amor mit seinen Pfeilen umherflattert, wenn man den Griechen und Römern eine ganze Nomenklatur von Liebesausdrücken abgeborget hat, und diese endlich so gar in Briefe zwischen Manns-

3. Jd. XI. — 4. Laok. 29, 20 ff. (vgl. Blümner zu 10, 17). — 12. seinem, vgl. T. III, 1, 244, 26 u. Anm. — 28. werden. S. hebt folg. Zusatz aus d. Abh. üb. d. Elegie aus: „Die arabischen Liebesdichter schwärmten auf dem Felde ungeheurer, ihnen aber gewöhnlicher Phantasien umher; und die Schotten hatten wieder ein Gefilde von romantischen Thaten vor sich .... Die erotischen Gesänge Klopstocks und seiner Nachahmer haben sich bis an das Thor des orientalischen Himmels, bis zu den Opferaltären der Schutzgeister, ja bis nahe zum Thron der Klarheit in die Chöre himmlischer Freuden erhoben. Und wenn unsre Deutschen der Einfalt und Natur der Schottischen Liebesgesänge (die übertriebnen Vergleichungen ihres bilderarmen Landes nehme ich aus) nachfolgen wollten: so müßten wir wenigstens weniger Spielwerk in unsre Liebeselegien bekommen." — 31. Briefe von Herrn Johann Georg Jacobi. Berlin 1768. Briefe von den Herren Gleim und Jacobi. Berlin

personen ausschüttet: so verliert sich das Spielwerk von der Würde, ich will nicht sagen, einer Heldenseele, sondern nur des gesunden Verstandes völlig ab, und wird fader Unsinn. Oder wenn endlich gar der gotische Ton der Liebe aus den mittlern Zeiten der Ritter und Riesen mit der süßen Artigkeit unsrer Zeiten in eins zusammen fließt: so wird alsdenn der herzbrechende Parenthyrsus, die weinerliche Galanterie daraus, von der fürwahr! ein griechischer Held, mit aller seiner Empfindbarkeit für die Schwachheiten menschlicher Natur, eben so viel wußte, als der weise Sokrates von der Klosterheiligkeit der Kapuziner.

Überhaupt: da die Scene des menschlichen Lebens noch mehr ins offene Auge fiel: da die Geschäfte der Welt noch nicht so verwickelt und fein, aber um so verdienstvoller für die Menschheit sein mochten: da die Nutzbarkeit und Geschicklichkeit und Tugend noch nicht in so krummen Linien zu berechnen, sondern menschlich war: da zog das Menschengefühl auch die Gemüter noch mehr zusammen; und die Gräber der Guten des Landes foderten die Thräne des Helden. Einfacher und mehr zum Augenschein war das Leben des andern, und seine Tugenden und Verdienste auch also treffender an das Herz; denn ein Held, ein Staatskluger, ein Verdienstvoller, ein Weiser, so wie ihn die alte Zeit foderte, und bildete, konnte doch eher eine menschliche Thräne hervorlocken, als z. E. ein General nach der Taktik, ein Minister, ein Civilist, ein Litterator der neuern Welt, wenn er nichts als dieses ist; denn bei dem Verlust aller seiner Geschicklichkeiten und Tugenden sind die wenigsten menschlich, und was ist im Stande, menschliche Empfindungen zu erregen, als — — Menschheit. Wo bleiben nun die Namen ohne Thaten, die Rangstellen ohne wirkliche Verdienste, die Bemühungen und Ämter unsrer Zeit ohne Geist und Leben, die Religionen ohne menschliche Tugend — wo bleiben alle sämtliche gelehrte, reiche, vornehme, andächtige Narren unsrer bürgerlichen und feinen und allerchristlichsten Welt, sind die wohl einer menschlichen Thräne wert?

1768. (Vgl. Lebensb. I, 2, 324 [= Hoffm. Hs. Briefw. m. Nic. S. 20] 335 f. 369 f. 417.). Ob es H. „mit den nächsten Sätzen" (32, 3 ff.) wirklich, wie Suphan vermutet, „auf die 'Romantischen Briefe' eines Anonymus [L. Meister] abgesehen habe, deren erster Band 1769 bei Nicolai erschien", muß ich dahingestellt sein lassen; ich kenne sie nicht; nur daran will ich erinnern, daß, abgesehn davon, daß er im Januar 1769 kurz vor Erscheinen dieses Wäldchens noch nicht hatte dazu kommen können, um sie sich so romantisch vorzulesen, als sie es ihm zu verdienen schienen (An Nicolai: Lebensb. I, 2, 409 = Hoffm. 34 f.), sein Urteil darüber im Briefw. mit Nicolai ein durchaus vorteilhaftes ist (a. a. O. 426. 442. 450. II, 53 = Hoffm. 39. 41. 44. 47.).

6. Zu T. III, 1, 132, 11.

Endlich, als man den wahren Gebrauch des menschlichen Lebens, und der Glückseligkeit vielleicht besser, obgleich nicht aus Predigten und Moralen, kannte, und das Leben mehr genoß, und menschlicher anwandte, natürlich waren da auch die bittern Zufälle des Lebens rührender. Der Tod eines Jünglinges, der sein Leben nicht genossen, der in der Blüte seiner Jahre dahin fällt, wie ein junger schöner Pappelbaum — ein solcher Fall ist bei Homer die Veranlassung zu Bildern, die auch in dem Heldenauge eine zarte Thräne der Menschlichkeit erwecken können, weil sie — menschlich sind: und ich würde kaum eine gute Idee von dem Jünglinge fassen, den bei Homer diese Bilder nicht rührten. Eine eben so zarte Empfindung erregt der Tod eines Mannes, der sein Leben nur halb gebraucht, der z. E. wie der Protesilaus Homers halbgeendigte Paläste der Pracht, halb vollendete Entwürfe des männlichen Stolzes nachließ, der sich Anlagen und Geschicklichkeiten umsonst erworben, den Diana vergebens jagen, und Pallas umsonst kriegen gelehret: rührende Bilder aus einer menschlichen Welt, in die uns Homer so gern versetzet, und in der freilich die Helden leben müssen, die „an Thaten den Göttern, und an Empfindungen den Menschen gleich sind“.

Ich kann meine Materie nicht vollenden; allein zusammen genommen diese Einzelnheiten, wird man ein Zeitalter gewahr, da die Helden, so weit sie über die menschliche Natur erhoben sein mögen, doch in dem Gefühle der Betrübnis, und in der Äußerung derselben durch Thränen, derselben treu bleiben, treuer bleiben, als wir, bei denen dies sanfte Gefühl entweder erstickt, oder in eine weibische Üppigkeit umgeschmolzen wird. Zurück also in diese Welt setze ich mich, wenn ich die Helden Homers und die griechischen Tragödien mit ganzer Seele fühlen will: allein auf Griechenland möchte ich dies Gefühl nicht einschränken: denn wohin das beschriebene menschliche Zeitalter trifft, da auch dies Gleichgewicht zwischen Tapferkeit und Empfindung; und dies, dünkt mich, ist überall das Zeitalter zwischen der Barbarei eines Volks, und zwischen der zahmen Sittlichkeit, dem höflichen Schein, in dem wir leben. In diesem stirbt auf gewisse Art Vaterland, Ehe, Geschlecht, Freund und Mensch ab, und mithin erstirbt auch hierum das Gefühl, und die Äußerung desselben, die Thräne.

5 ff. Il. IV, 473–489. — 13 ff. Il. II, 698 ff. — 15 ff. Il. V, 49 ff.

Aber die Empfindung des körperlichen Schmerzes, kann die sich ändern? Ein Schlag bleibt ein Schlag, Wunde bleibt Wunde, eine Ohrfeige eine Ohrfeige, und wird es, so lange die Welt steht, bleiben. Es ist also nicht der nämliche Fall dieser mit den vorigen Empfindungen, und unser weichlicher Zustand hat vielmehr das Gefühl der Schmerzen unendlich, und oft zum Weibischen erhöhet. Hiernach muß es also umgekehrt sein, daß, wenn ein griechischer Theseus, Herkules, Philoktetes einen Schmerz, eine Wunde einmal fühlet, so müßte ein Sybarit unsrer Zeit ihn siebenfach fühlen, und wenn also „das Schreien der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes, das Recht der leidenden Natur, ein Charakterzug griechischer Helden sein soll", so folgt, daß, wenn jener einmal, der unsre bei siebenfach heftigerer Empfindung auch siebenfach stärker schreien dörfte und sollte, um — ein Held des Homers zu sein.

Wie sollte es denn nun gekommen sein, daß „wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt gelernt haben, über unsern Mund und Augen zu herrschen, und uns also so grausam das Privilegium der leidenden Natur versaget haben?" Wenn wir die Empfindungen für Vaterland, Freund, Geschlecht, Menschheit und was sei, mithin unter diesen Empfindungen das weiche Gefühl des Schmerzes darüber verloren, und den Verlust, den Mangel derselben mit Anstand und Artigkeit überdeckt haben, so läßt sich das erklären. Nun aber soll uns am körperlichen Schmerz ein größerer Grad von Empfindung beiwohnen, und doch weniger, unendlich weniger Rechte der leidenden Natur? Ja noch dazu, was bei den Heldengriechen, bei minderm Anlasse des Gefühls, Ehre, oder wenigstens erlaubt war, sollte bei uns Weichlichen Schande, und durch den Anstand, der doch wenigstens den Schein der Stärke geben soll, verboten sein? und zwar als ein Zeichen der Schwäche verboten? — —

Und dies wäre je bei den Griechen ein Charakterzug Homerischer Helden gewesen? So kenne ich meinen Homer nicht; so will ich nicht meine Griechen kennen. Wenn ein Agamemnon[a]) in der Versammlung über den Verlust der Griechen, an dem er durch den Zank mit Achilles schuld war, weinet; so liebe ich seine

a) Iliad. *I.* v. [13—]15.

13. siebenfach (DS), siebenhaft A, siebenmal B. — 16 ff. Laokoon 8, 28 ff.

königlichen Zähren: sie fließen für Kinder: sie erleichtern in ihrem Strome, den Homer mit einem Bache vergleichen kann, sein trauriges väterliches Herz; dieser Agamemnon aber bei seiner Verwundung schreie und heule mir nicht. Wenn Achilles, vom Agamemnon öffentlich beleidigt, seine Ehre fühlt, und vor seiner Mutter Thetis weinet:[a]) so sehe ich seine ruhmliebende Thränen gern: ich weine mit, mit dem jungen Helden: aber bei einer Verwundung weine und schreie er nicht, sonst ist er Achilles nicht mehr. Um seinen Freund Patroklus heule und ächze und traure er;[b]) ich fühle seine Thränen und sein edles Herz: ich würde ihn nicht verehren, wenn er ein stoischer Held wäre: so seufze Agamemnon[c]) über seinen verwundeten Bruder, und Priamus über seinen erschlagenen Sohn: das sind Leiden der Seele, und edle Thränen, mit denen ja das Geschrei und das Weinen über eine Wunde nicht in Vergleich kommt. Keiner von den Helden Homers schreiet und weinet über so etwas, und sollte es lohnen, den ganzen Homer zu ändern, damit der Lessingsche Satz wahr werde: „So sehr auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt; so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen, wenn es auf die Äußerungen dieses Gefühls durch Schreien, oder durch Thränen ankommt?"[d]) Ich wollte, Herr Lessing hätte dies nicht geschrieben.

5.

Aber Philoktet? — Herr Lessing hat einen großen Abschnitt[e]) darauf gewandt, Sophokles zu verteidigen, daß er körperliche Schmerzen aufs Theater gebracht, und einen Helden in diesem Schmerze schreien lasse. Die ganze Verteidigung ist von der Seite des Dramaturgs, und verrät in der feinen Manier der Entwicklung den Verfasser der Dramaturgie; Schade aber, daß sie ganz auf unrichtige Voraussetzung gebauet ist: bei Sophokles' Philoktet sei Geschrei der **Hauptton** des Ausdrucks seines Schmerzes, und also das **Hauptmittel**, Teilnehmung zu wirken, das doch nicht ist. Und denn Schade auch, daß sie bloß als Dramaturgie, als

a) Iliad. Α. v. 349. 357. 360. etc. b) Iliad. Σ. v. 22. etc. Ψ. v. 17. etc. c) Iliad. Δ. v. 148. d) Laok. pag. 5 [8, 22 ff. „So weit" ꝛc.] e) Laok. pag. 31.—49. [24—35]

33 ff. Dies erinnert an die Art, wie H. in der Rec. über Gerstenbergs Ugolino (SWS. IV, 308) es ablehnt „als ein löblicher Kunstrichter vom Handwerk" zu untersuchen, ob das Stück regelmäßig sei, „aufgeführt, oder gar als Trauerspiel **gespielt** werden

Anlage zum Drama abgefaßt ist; mich dünkt's besser, sich den Eindrücken der Vorstellung zu überlassen, und nichts als Dramaturg zu rechtfertigen, sondern als ein griechischer Zuschauer auf unverstellte Eindrücke zu merken — —

Und welches sind diese Eindrücke ohngefähr? Wenn ein griechisches Stück geschrieben ist, um vorgestellt, und nicht um gelesen zu werden, so ist's Philoktet: denn die ganze Wirkung des Trauerspiels beruhet auf dem Leben der Vorstellung. Hin also mit Auge und Geist in die athieniensische Bühne. Der Schauplatz öffnet sich:[a]) ein Ufer ohne die Spur eines Menschen: eine einsame unbewohnte Insel mitten in den Wellen des Meers: — wie sind diese Reisende dahin verschlagen? was wird in dieser wüsten Einöde vorgehen? — Hier, hören wir, ist Philoktet, der berühmte Sohn Pöans: Elender Einsamer! der menschlichen Gesellschaft völlig beraubt, hier zur ewigen Einsamkeit verbannet — wie wird er seine Tage hinbringen? — Und er ist krank — krank am Fuße mit einem faulenden Geschwüre! — Noch ärmerer Einsiedler! wer wird dich hier pflegen, dir Speise schaffen, dich reinigen und verbinden? — und wie bist du her gekommen? ach! ausgesetzt — ohne Barmherzigkeit, ohne Hilfe — und wegen eines Verbrechens, wegen seines Eigensinns? Nein, wegen seines barmenden Geschreies! Ach! die Unmenschen, was kann der Kranke, der Elende anders, als weinen, als schreien? und selbst diese Linderung ihm nicht zu gönnen, diese kleine Ungemächlichkeit nicht zu ertragen, ihn auszusetzen! Wer hat ihn ausgesetzt? die Griechen, sein Volk, seine Gefährten — vielleicht geschahe es durch Einen Boshaften? Nein, auf Befehl der griechischen Heerführer vom — Ulysses selbst. Und eben dieser Ulysses kann uns so etwas, so kalt erzählen, so lau abbrechen, er darf noch die Insel sehen, er hat neue Anschläge wider ihn — o des Bösen! wer wollte nicht mit einem armen, einsamen, verlassenen Kranken, mit dem niemand Mitleiden gehabt, gegen den Treulosen Partei nehmen, der ein Werkzeug seines Unglücks war.

Nun fällt uns die Wohnung des Elenden näher in die Augen — eine unbewohnte Höhle! — Ist noch etwas Hausgerät und

a) Sophocl. Philoct. Act. I [V. 1—47].

könne" u. dgl.: „Was gehen mich alle diese ehrenfeste Fragen an? ich folge zuerst dem Strome meiner Empfindung".

13. Pöans, *Ποίαντος*, also richtig: Pöas'.

Speise darin? zertretenes Gras — ein elendes Lager der Tiere! — hier muß der Held liegen, ohne den Troja nicht kann erober werden: ein Becher von Holze, etwas Feuergerät — ist der ganze Schatz des Königes — und o Götter! hier eitervolle Lappen, Zeugen seiner Krankheit! — Er ist fort — wie weit kann der Elende fort hinken? Ohne Zweifel mußte er's — nach Speise vielleicht! vielleicht nach einem lindernden Kraut! daß er's doch fände! daß man ihn doch sähe! Indessen[a]) geht die Scene des Betruges an, da Ulysses den Neoptolemus so weit bringt, daß dieser gutherzige Redliche, der Sohn des redlichen Achilles, einen Fremden, einen Elenden, mit List durch Lügen und Ränke gefangen nehmen soll. Ich weiß es, daß die Griechen, zumal Sophokles, jene unmoralische Ungeheuer so hasset, als er nur die moralischen hassen mag, und daß er auf seinem Theater nichts als Menschen, weder Engel, noch Teufel vorstellet; allein Ulysses, wie er hier erscheint, ist nicht bloß der schlaue, der verschlagene Ulysses Homers: er ist ein Verführer, der offenbar Grundsätze der Treulosigkeit verrät, die alle Tugend übern Haufen werfen, und pfui des Bösewichts! bei dem das Laster schon zur Sprache durch Grundsätze geworden. Sophokles also will lieber die Vorwürfe der Moralitäts-Pedanten auf sich nehmen, die jeden Ausspruch von der Bühne zu einem Sittenspruche des Pythagoras haben wollen: er malt seinen Ulysses lieber schwärzer, als er sonst zu malen pflegt — um uns nur desto mehr für den armen Philoktet einzunehmen, der von ihm hintergangen ist, und hintergangen werden soll.

Der Chor und Neoptolem sind nun[b]) beschäftigt, dieses Mitleid für Philoktet tiefer in uns zu prägen; sie wiederholen die vorigen Jammerzüge, vermehren sie durch Vermutungen und — — da läßt sich von weitem ein Ächzen hören! Daß es ein Ächzen und kein Gebrüll sei, zeigt das Betragen Neoptolems, der, über dem mit seinem Auftrage bestürzt, nicht weiß, woher es kommt? Das Ach kommt näher, es wird ein Wimmern, ein tiefes klägliches Ach — nun ist's erst vernehmlich! Sie haben sich nicht geirrt: Philoktet muß kommen, und ach! der Hirte kommt mit einem Tone der Schalmei, und Philoktet mit einem Tone des Jammers — er tritt auf! oder vielmehr er schleicht sich hinan, um —

a) Auftr. 2 [48—134]. b) Auftr. 3 [135—218].

35 f. Mit Bezug auf die Worte des Chores 211 ff.: „bereits ist er am Ort hier; Doch er bläst nicht auf der Schalmei, Wie, durchweidend das Feld, ein Hirt; Nein, er hebt weit-

Nun wird er sich mit Gebrüll aufs Theater werfen? zu schreien anfangen, daß Peter Squenz sagen möchte: lieber Löwe, brülle noch einmal! Wer doch den Kunstrichtern einmal das Gebrüll ausreden könnte, von dem im Griechischen so wenig Spur ist! Einen langen Aufzug durch[a]) spricht Philoktet mit dem Fremden, ohne daß er ans Schreien gedenkt: selbst das vorher von ferne tönende Ach hat Sophokles hinter den Scenen gelassen. Der weise Sophokles! wie wird mich der Mann weibisch dünken, wie wird mir sein Ach! verächtlich sein können, das er nur hin ächzte, da er allein zu sein glaubte, das er vor den Fremden gleich verbirgt, und im Gespräche immer bergen kann. Der Leidende ist ein Held.

Und für diesen Charakter sorgt Sophokles genau. Er muß sich erst mehr zum Freunde unsrer Seele machen,[b]) ehe unser Körper sympathisieren könnte, und wie bekümmert ist der Arme um die Fremden? Nichts vermutet er weniger, als daß sie ihm nachstelleten; der Gutherzige hält sie für Verschlagne, für solche, die seines Teilnehmens wert wären — der Menschenfreund! Er sieht die griechischen Kleider; ein böses Erinnerungszeichen für ihn an die treulosen Griechen; aber dies hat er vergessen. Wie wünscht er, daß sie Griechen wären: wie verlangt er, wieder einen griechischen Laut zu hören! das ist ein ehrlicher Grieche, der kann Griechen interessieren. — Er hört Griechisch: der arme Philoktet hat für Freude all sein heftiges Weh vergessen. Er lernt den Sohn Achilles' kennen, den Sohn seines zärtlichen Freundes: er wird offner; er erzählt ihm seine Geschichte, rührend wie wenn die Penia selbst erschiene. Er ist ein Freund seiner Freunde: dem toten Achilles opfert er seine Zähre der Freundschaft; er vergißt sich selbst, und seufzet über einen Toten, der glücklicher ist, als er. Er ist ein Freund seiner Freunde; der Sohn des Achilles sieht ihn herzlichen Anteil an sich nehmen, selbst da er ihn hintergeht. Er trauret um den Tod der Helden, und noch edler, er trauret

a) Aufzug 2. b) Aufzug 2. Auftr. 1 [219—541].

hallenden Ruf" (*βοᾷ τηλωπὸν ἰωάν*, vgl. 218 *προβοᾷ γάρ τι δεινόν*, worauf wohl Lessing 7, 32 f. sich stützt, und schon früher 208 ff. *οὐδέ με λάθει βαρεῖα τηλόθεν αὐδὰ τρυσάνωρ· διάσημα γὰρ θροεῖ.*), womit freilich Herders Interpretation, die alles Schreien ausschließen will, so wenig vereinbar ist als mit der 43, 3 ff. citierten Stelle (*πάντα ταῦτ' ἐν εὐχερεῖ ἔθου βοῆς τε καὶ δυσοσμίας γέμων*).

2 f. Shakespeares „Sommernachtstraum" V, 1. — 9. Daß AS, zweifellos Druck- oder Schreibfehler (vgl. 10).

bloß deswegen, weil sie brave Leute sind: die Nichtswürdigen verflucht er! Wie sehr hat uns nun Philoktet für sich interessiert, als Menschenfreund, als ein Grieche mit Leib und Seele, als ein Held. Und dieser Held soll hier, fern von dem Wetteifer mit andern Helden, auf einer wüsten Insel modern? Schmerzliche Abwesenheit, da jene Thaten thun, da jene mit Lorbeern starben, so soll er an einer Wunde ächzen, die ja keine Heldenwunde ist. Er, eine so griechische Seele, muß fern von seinem Vaterlande, fern von seinem liebenden Vater, der vielleicht schon zu den Schatten gegangen, sein Leben verzehren: er ein betrogner Redlicher — — o Neoptolem, du willst ihn verlassen! o daß ihn Philoktet anflehete! Er thut's, und so bringend: er bestürmt sein Herz von so vielen Seiten, daß die Fürbitte des Chors: erbarme dich seiner! auch unsre Einsprache wird. Wir ärgern uns über Neoptolem, daß ihm der Ekel seiner Krankheit noch Einwendung macht, und lieben ihn, da er — — es ihm verspricht; er wird ihn doch nicht betrügen! siehe! wie er ihm flehte, wie er ihm danket, wie er ihn noch zu guter Letzt in seine Höhle ladet und —

Nun[a]) kommt der verkleidete Kaufmann. Er hört: „er soll nach Troja, Ulysses habe dies dem Heere öffentlich versprochen," und — den Kaufmann hält er kaum seiner Antwort wert. Eine einzige heroische Verwunderung: „Götter! dieser Elende, dieser Treulose hat schwören dörfen, mich ins Lager zu bringen?" verrät die ganze Heldenseele Philoktets: diese redet fort:[b]) diese will zu Schiffe: diese redliche Seele glaubt dem Neoptolem, vertraut ihm seine Waffen, vertraut sich ihm in seiner Krankheit. Wie fühle ich für Philoktet! aber für ihn, den Schreienden? Noch nichts! für ihn, den Helden, den Griechen, den Edlen — und denn den im höchsten Grade Elenden, und elender noch dadurch, was man mit ihm vor hat. Noch fühlen wir bloß mit seiner Seele durch die Phantasie, und jetzt erst soll die seltne Scene der Krankheit kommen. Der Chor[c]) bereitet auf sie, durch ein Lied auf den äußerst jammervollen Philoktetes, und sie kommt.[d]) Ich habe sie vorher durchgeführt und mag sie nicht wiederholen. Mich ärgert, wenn man sie auf der einen Seite zu einem bloßen Zetergeschrei macht, und auf der andern Seite, wie z. E. Brumoi[e]), unter

a) Aufz. 2. Auftr. 2 [542—627]. b) Auftr. 3 [628—729]. c) Auftr. 3 [676—729]. d) Dritte Scene [730—864]. e) Théâtre des Grecs, Tom. 2. p. 89.

36. Der Jesuit Pater Brumoy (1688—1742); vgl. Laok. 8, 3. 34.

den löblichen Franzosen für nichts, als einen Riegel, ein Einschiebsel, daß fünf Akte voll werden. Welch eine Stille muß auf dem Schauplatze zu Athen geherrschet haben, da dieser Akt vorging!

Die Auftritte des körperlichen Leidens sind vorbei, und weiter darf ich nicht. Ich kehre also von der Bühne zu Athen zurück, dahin wo ich Lessingen gelassen — wie sehr sind wir aber in dem Eindrucke verschieden, den dieses Stück machen soll. Einer von beiden kann nur recht haben, und der andre hat sich nur nicht gnug idealisieren können, um nicht zu lesen, sondern zu sehen. Damit dies mich nicht treffe, will ich auf guter Hut sein.

Herr Lessing macht „die Idee des körperlichen Schmerzes" zur Hauptidee des Stücks[a]), und sucht die feinen Mittel auf,[b]) womit der Dichter diese Idee zu verstärken, zu erweitern gewußt hat. Ich gestehe es, daß, wenn dies die Hauptidee der Tragödie wäre, einige von Herr Lessing angegebene Mittel wenig auf mich gewirkt hätten. Der Eindruck des körperlichen Schmerzes ist viel zu verworren und körperlich gleichsam, als daß er z. E. der Frage Platz ließe:[c]) wo sitzt der Schmerz? außen oder innen? wie sieht die Wunde aus? was für ein Gift wirkt darinnen? Wäre die Vorstellung des körperlichen Schmerzes so schwach, um durch solche Sachen verstärkt werden zu müssen, so ist die Wirkung des Theaters verloren: so ist's besser, daß ich hingehe, um die Wunde selbst chirurgisch zu besichtigen. Nein! theatralisch sei die Idee des Schmerzes, und ich mag also auch nichts, als theatralische Verstärkung — von fern, aus den gezogenen Mienen, aus Tönen des Jammers, will ich, wenn Schmerz die Hauptidee des Stücks ist, ihn kennen lernen, und denn ist's mir wohl beinahe gleich, worüber man schreie, und sich gebärde? ob über einen lahmen Fuß, oder über eine Wunde im Innern der Brust. Der Kunstrichter verliert alles, wenn er aus der theatralischen Anschauung weichet, und uns zur Verstärkung, zur Glaubwürdigkeit derselben den Attest eines Wundarztes geben ließe — — was es für eine Krankheit, daß es eine wirkliche Wunde, daß es ein Gift sei, das wohl so viel Schmerzen erregen könne. Sophokles habe so etwas überdacht, oder nicht überdacht: gnug, wenn so etwas auf mich wirken

a) Laok. p. 3. 4. 31. 32. [7 f. 24 f.] b) p. 33.—49. [25—35] c) p. 33. 34. [26]

11 f. Damit thut H. Lessing doch Unrecht; nur der Zusammenhang der Erörterung bringt es mit sich, daß diese Idee bei ihm in den Vordergrund tritt; vgl. Laok. 10, 10 f. 26, 23—27 und oben zu 14, 29. — 15. Herr, zu 195, 13.

müsse, um meine Idee vom Schmerze zu verstärken — Lebe wohl, Theater! so bin ich in der Lazarettstube.

Theatralische Rührung also! und wodurch kann ich, wenn die Hauptidee des Stücks körperlicher Schmerz ist, gerühret werden? welches sind alsdenn die Hauptmittel zur Erregung der Sympathie? Ich weiß nichts anders, als die gewöhnlichen Äußerungen, Geschrei, Thränen und Zückungen: diese giebt auch Herr Lessing[a]) dafür aus, und giebt sich viele Mühe,[b]) bei ihnen den nicht beleidigten Anstand, und ihre entschiedne Wirkung zu erklären. Gut also! aber, wenn das Wimmern, das Schreien, die gräßlichsten Zückungen das Mittel, das Hauptmittel sind, mir die Idee des körperlichen Schmerzes einzupflanzen, und mein Herz zu treffen: was kann denn die beste Wirkung dieses treffenden Schlages sein? Mit körperlichem Schmerze kann ich nicht anders, als körperlich, sympathisieren: d. i. meine Fibern kommen durch die Teilnehmung in eine ähnliche Spannung des Schmerzes, ich leide körperlich mit. Und wäre dies Mitleid angenehm? Nichts weniger, das Zetergeschrei, die Zuckung fährt mir durch alle Glieder, ich fühle sie selbst; die nämlichen konvulsivischen Bewegungen melden sich bei mir, wie bei einer gleichgespanneten Saite. Ob der in Zuckung liegende, winselnde Mann Philoktet sei, geht mich nicht an: er ist ein Tier, wie ich: er ist ein Mensch: der menschliche Schmerz erschüttert mein Nervengebäude, wie wenn ich ein sterbendes Tier, einen röchelnden Toten, ein gemartertes Wesen sehe, das wie ich fühlet. Und wo ist nun dieser Eindruck auch nur im kleinsten Maße vergnügend, angenehm? Er ist peinlich, schon bei dem Anblicke, bei der Vorstellung, ganz peinlich. Hier ist im Augenblicke des Eindruckes an keinen künstlichen Betrug, an kein Vergnügen der Einbildungskraft zu gedenken: die Natur, das Tier leidet in mir, denn ich sehe, ich höre ein Tier meiner Art leiden.

Und welche Gladiatorseele gehörte dazu, um ein Stück auszuhalten, in welchem diese Idee, dies Gefühl des körperlichen Schmerzes, Hauptidee, Hauptgefühl wäre? Ich weiß keinen dritten Fall außer diesen beiden: daß ich entweder illudieret werde, oder nicht. Ist das erste, ist's auch nur ein Augenblick, daß ich den Schauspieler verkenne, und einen zückenden schreienden Gequälten sehe; wehe mir! es fährt mir durch die Nerven! Ich kann den

a) p. 3. 32. 34. [7 f. 25. 26] b) p. 41.—49. [30—35]

künstlichen Betrüger, der sich mir zum Vergnügen, dem Augenscheine nach, aufhängen wollte, keinen Augenblick mehr sehen, so bald der Betrug schwindet, so bald er wirklich worget. Ich kann den Seiltänzer keinen Augenblick mehr sehen, so bald ich ihn fallen, in das unterliegende Schwert stürzen sehe, so bald er mit zerschlagnem Fuße da liegt. Der Anblick Philoktets ist meinem Gesichte unausstehlich, so bald ich es denke, daß er der leidende Philoktet ist. Bloß eine Fechterseele kann in dieser Illusion des körperlichen Schmerzes, wie an jenem sterbenden Fechter, studieren wollen: wie viel Seele noch in ihm sei? Bloß ein Unmensch kann, nach der Fabel von Michael Angelo, einen Menschen kreuzigen, um zu sehen, wie er stirbt.

Herr Lessing mag sagen,[a] daß „nichts betrüglicher sei, als allgemeine Gesetze für die Empfindungen geben zu wollen“. Hier liegt das Gesetz in meinem unmittelbaren Gefühle selbst, und zwar in dem Gefühle, das am weitesten von allgemeinen Gründen abgehet, das mir, als einem sympathisierenden Tiere, beiwohnt. So bald der leidende Körper Philoktets mein Hauptaugenmerk ist, so bleibt's, „daß,[b] je näher der Schauspieler der Natur kommt, desto empfindlicher Augen und Ohren beleidigt werden müssen“. Ein Meer unangenehmer Empfindungen wird über mich ergehen, und kein angenehmer Tropfe mischt sich dazu. Die Vorstellung des künstlichen Betruges? — ist durch die Illusion gestört; ich habe nichts, als den Anblick eines Zückenden, mit dem ich beinahe mit zücke, eines Wimmernden, dessen Ach! mir das Herz durchschneidet. Es ist kein Trauerspiel mehr, es ist eine grausame Pantomime, ein Anblick, Fechterseelen zu bilden: ich suche die Thüre.

Nun aber lasset uns den zweiten Fall setzen, daß der griechische Schauspieler mit aller seiner Skävopoeie und Deklamation das Geschrei und die Verzuckungen des Schmerzes nicht bis zur Illusion bringen könne (etwas, das Herr Lessing nicht zu behaupten getrauet,[c]) gesetzt also, daß ich ein kalter Zuschauer bleibe: so kann ich mir ja keine widerlichere Pantomime gedenken, als nachgeäffte Zuckungen, brüllendes Geschrei, und wenn die Illusion

a) p. 42 [30, 28 f.]. b) p. 32 [25, 5 f.]. c) p. 49 [35, 11—18].

9. einer bekannten antiken Statue (sterbender Gallier aus der Pergam. Epoche) im Capitol. Museum in Rom (Abbildung bei Overbeck, Gesch. d. gr. Plastik II³, 218 Fig. 128, und Baumeister, Denkmäler d. kl. Altert. S. 1234 f. Fig. 1408. 9).

vollkommen sein soll, ein übler Geruch der Wunde. Kaum würde also alsdenn der theatralische Affe Philoktets zum Zuschauer sagen können, was der wahre Philoktet zum Neoptolem: „ich weiß! du hast es alles nichts geachtet; weder mein Geschrei noch der üble Geruch wird dir Ekel erregt haben.“[a]) Bei einer widerlichen, und zum Unglücke nicht täuschenden Pantomime ist dies unvermeidlich.

Ich schlage die Litteraturbriefe[b]) auf, und finde den ersten ihrer Verfasser an gründlicher Philosophie in einem andern ähnlichen Falle meiner Meinung. Er untersucht, „warum die Nachahmung des Ekels uns nie gefallen könne,“ und giebt zu Ursachen an, „weil diese widrige Empfindung nur unsre niedere Sinne trifft, Geschmack, Geruch und Gefühl: die dunkelsten Sinne, die nicht den geringsten Anteil an den Werken der schönen Künste haben: weil zweitens die Empfindung des Ekels widrig werde, nicht durch die Vorstellung der Wirklichkeit, wie bei andern unangenehmen Eindrücken, sondern unmittelbar durchs Anschauen: und weil endlich „in dieser Empfindung die Seele keine merkliche Vermischung von Lust erkennet“. Er schließt also das Ekelhafte ganz von Nachahmung der schönen Künste, und den höchsten Grad des Entsetzlichen von der pantomimischen Vorstellung im Trauerspiele aus, „weil teils die Täuschung hierin schwer wäre, teils auch die Pantomime auf der tragischen Schaubühne nur in den Schranken einer Hilfskunst bleiben müßte“. Ich wollte, daß der philosophische D. sich über meinen Vorwurf erklären möchte: denn der körperliche Schmerz Philoktets hat mehr als einen dieser Gründe wider sich. Seine Täuschung kann nur den dunkelsten Sinn, das tierische Mitgefühl, erregen: die Empfindung darüber ist allemal Natur, und niemals Nachahmung: sie hat nichts Angenehmes mit sich: sie ist kaum der Illusion fähig: sie macht die tragische Bühne zur Pantomime, die, je vollkommner sie wäre, um so mehr zerstreuete. Schlechthin kann also der körperliche Schmerz keine Hauptidee eines Trauerspiels sein.

Und ist's doch bei Sophokles' Philoktet, bei einem Meisterstücke der Bühne! „Wie manches, sagt Herr Lessing,[c]) würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht

a) Sophokl. Philokt. Akt. 4. Scen. 1. [875 f.] b) Litt. Br. T. 5. B. 82—84 von Mendelssohn, unterz. D.]. c) Laok. p. 33 [25, 27 ff.].

10. können (A u. S) ist doch wohl nur Druck- oder Schreibfehler.

gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen." Ich glaube, schwerlich. Was in der Theorie wahrhaftig unwidersprechlich ist, und nicht bloß so scheint, wird nie von einem Genie widerlegt werden, zumal wenn die Theorie in unsern unerkünstelten Empfindungen läge. Mich dauert die Mühe, die sich Herr Lessing giebt, Sophokles zu rechtfertigen, und den Engländer Smith zu widerlegen; beide brauchen es nicht: und wenn sie es brauchten, wenn Sophokles' Hauptzweck wäre, durch die Äußerungen des körperlichen Schmerzes seinen tragischen Endzweck zu erreichen: so hätte Lessing mit allem, was er Gutes sagt, wenig gesagt.

Aber Sophokles, das tragische Genie, fühlte nur gar zu viel dagegen, diesen Zweck zu erreichen, und ging ganz einen andern Weg, der ihm nicht mißraten konnte, und den Herr Lessing, wie es scheint, von einer Nebenseite gesehen. Ich muß aus dem vorigen Eindrucke, den ich davon geliefert, einige Züge zurücknehmen:

1. Der erste Begriff von Philoktetes ist der Begriff eines Verlassenen, Kranken, Elenden, von Menschen verratenen Einsiedlers, eines Robinson Crusoe, dessen jammervolle Höhle uns gezeigt wird: diese Situation setzt Herr Lessing mit der ihm gewöhnlichen Stärke aus einander.

2. Der Elende soll noch einen neuen Streich von der List seines alten Feindes leiden: hier schwillt unsere Teilnehmung, und der Kontrast zwischen Ulysses und Neoptolemus macht die ganze Scene menschlich.

3. Der Chor und Neoptolem drücken die Pfeile des Mitleids tiefer in unser Herz: sie singen sein Elend in vollem Maße. Wie begierig sind wir nun, den Mann zu sehen, der hier in der wüsten Insel eine besondere Scene spielt, und auf den neues Unglück lauert. In diesem ganzen Akt ist noch kein Philoktet zu sehen: noch weniger die Vorstellung von seinem körperlichen Schmerz Hauptidee. Sophokles hat in diesem Akt dreierlei Vorsicht, uns erst auf Philoktet lange vorzubereiten, ehe er auftritt: das Schwerste und Untheatralische in Erzählung und nicht in Handlung zu zeigen: unser Herz und unsre Phantasie ihm zu sichern, damit wir erst — auch nur seinen Anblick ertragen lernen. Und gleich als ob dieser noch nicht gnug vorbereitet wäre, muß den wilden Mann ein fern her murmelndes Ach anmelden, das sich nähert, und —

6 f. Laok. 30, 9 ff. und Blümners Anm. — 19 f. Laok. 26—30.

1. Nun sind durch den Anblick der Fremden die Seufzer weg, völlig weg. Warum das? warum läßt sie Sophokles so ganz hinter der Scene? Erst muß er ihn nicht bloß vor Verachtung sichern, sondern seinem ganzen ersten Anblicke nach ist Philoktet ein leidender Held. Ich weiß nicht, warum Lessing diesen ersten Eindruck, in dem der Held erscheint, nicht verfolget; wimmern haben wir ihn kaum von fern gehört, jetzt sehen wir ihn dulden. Mitten unter verbissenen Schmerzen steht und spricht der Menschenfreund, Grieche, Held — warum hat Herr Lessing das Interesse nicht mehr entwickelt, das er als Grieche, als ein teilnehmender Freund der Fremden, als der Verehrer griechischer Helden, wirket? Man kann kaum mehr für ihn sympathisieren, als man schon gestimmet ist.

2. Und noch zeigt er eine große Seite. Der eben jetzt Flehende hört Ulysses' neuen Verrat, und wie ist der flehende Elende plötzlich in einen Helden verwandelt?

3. In einen Helden, der gegen seine Feinde noch der ungedemütigte Stolze bleibt: Originalzug der griechischen Größe, „Liebe gegen die Freunde, unwandelbarer Haß gegen die Feinde!“ [a]) Und wer anders als ein Redlicher kann Neoptolem seine Pfeile und sein Leben so großmütig anvertrauen? — ein solcher Mann ist nicht bloß auf alle Wege vor Verachtung gesichert: er hat unser ganzes Herz.

4. Das Chor bereitet uns auf die Scene des Elendes, und ist offenbar in dem Tone der Ehrfurcht gegen einen Helden, der da duldet, der so lange geduldet hat, nicht, der da schreiet. — Wie wenig, wie wenig ist doch also der Philoktet Sophokles' seinem Hauptzuge nach auf der Bühne der, den Lessing gewohnt ist, als den Gräßlichen zu charakterisieren, noch ist er immer der große duldende Held: und das in zween langen Auftritten!

Und beinahe fängt die Idee von seinem Elende, und von dem Versprechen des Neoptolemus an zu schwinden: fast kann man uns von seinem Schmerz zu viel erzählt, fast kann derselbe sich in neun Jahren doch wohl verringert haben? könnten wir ihn also nicht selbst leiden sehen? Wenn nichts mehr ist, als was wir gesehen haben, so — und nun kommt der Anfall. Es ist bloß ein Anfall, und ich weiß nicht, wie Herr Lessing die Wahl einer Wunde rühmt, [b]) die doch keinen andern Vorteil bringen konnte, als ein

a) Laok. p. 43 [31, 19 ff.]. b) p. 33 [25 f.].

ekles Ach fünf Akte lang zu dehnen! Sophokles wußte was Bessers zu wählen — eine kurze Anwandlung. Sie legt er in die Mitte des Stücks zur Auszeichnung: sie kommt plötzlich; um so eindrücklicher wird das Gift, als eine Strafe der Götter, nicht bloß als eine schleichende Krankheit: sie kommt ruckweise, um durch ein Anhalten den Zuschauer nicht zu ermüden: sie schweift in Raserei aus, um den Zuschauer von der Pantomime mehr auf die leidende Seele zu wenden: sie wird lange von Philoktet unterdrückt, und nur mitten unter Gesprächen mit einzelnen Tönen des Jammers begleitet: sie endet sich in einem ruhigen Schlafe, und der läßt uns erst Zeit zu überdenken, was Philoktet ausgestanden. Man kann den ganzen Auftritt nicht mehr verkennen, als wenn man ihn bloß für die Pantomime eines körperlichen Schmerzes, und das ganze Stück nicht mehr verkennen, als wenn Philoktet da sein sollte, um über eine Wunde zu schreien und zu heulen. Der Anfall ist vorüber, und nach so wenig, als vor — — doch ich mag ja keinen Kommentar über Sophokles schreiben — wer urteilen will, lese!

So kann also Winkelmann seinen Laokoon mit Philoktet vergleichen! So kann das Schreien wohl nie, und am wenigsten bei Homer der Charakterzug eines Helden gewesen sein! So ist wohl nie Schreien das Hauptwerk des Philoktets, um Teilnehmung zu wirken, und körperlicher Schmerz nie die Hauptidee eines Drama! So hat das Schauspiel gewiß seine eigne *schöne Natur* gleichsam, und genaue Grenzen zwischen andern Dichtarten. So kann man es ohne Sünde eine Reihe *handelnder, dichterischer* Gemälde nennen! Wer könnte uns über diese Materie besser belehren, als — der Verfasser des Laokoon und der Dramaturgie selbst, wenn er sich „über das Maß der Pantomime in der Tragödie, über die eigne *schöne Natur* des Drama, und über die besondern Grenzen zwischen Malerei und Schauspiel" besonders erklärte?

6.

Der große Winkelmann hat uns die schöne griechische Natur so meisterhaft gezeiget, daß wohl keiner, als ein Unwissender und Fühlloser, es leugnen wird, „ihr Hauptgesetz in der bildenden Kunst sei Schönheit gewesen". Des ohngeachtet dünkt mich noch

die erste Quelle mit einigen ihrer Adern unentdeckt: warum die Griechen in Bildung des Schönen so hoch gekommen, um allen Völkern der Erde hierin den Preis abzulaufen? Herr Lessing giebt auch ein Supplement[a]) dazu, da er uns den Griechen, im Gegensatz mit dem Kunstgeschmack unserer Zeit, als einen Künstler zeiget, der der Kunst nur enge Grenzen gesetzt, und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränket: „kein Künstler schilderte nichts, als das Schöne".

Nichts, als das Schöne? Nun ja! mein Leser, ich habe die weisen Erinnerungen und Einschränkungen gelesen, die man wider diesen Lessingschen Satz sehr gelehrt aufgeworfen; allein man muß Lessing erst verstehen, ehe man ihn widerlegt. Will er sagen, daß die Griechen nichts Häßliches gebildet? Ich glaube nicht, und wünsche an einem andern Orte[b]) die Worte weg: „die Griechen haben nie eine Furie gebildet." Denn ginge sein Satz so weit, so hätte Herr Klotz noch in jedem seiner künftigen Schriftchen Gelegenheit, ein Beispiel anzubringen, daß die Alten auch Furien, Medusen u. s. w. gebildet hätten — etwas, was wohl jeder weiß, der etwa ein Museum durchlaufen.

Oder hätten die Alten das Gesetz gehabt, häßliche Figuren auch schön zu bilden, weil, was gebildet werde, schön sein müsse? Ich weiß, daß man ihn auch so verstanden, und alsdenn die liebe Meduse statt alles angeführt; allein auch dies ist nicht die Verbindung des Sinnes.

Ich verstehe ihn so: es sei bei den Griechen kein herrschender, kein Hauptgeschmack gewesen, *das erste beste* zu schildern und zu bilden, um bloß durch *die Nachahmung* Wert zu erhalten, bloß durch *Ähnlichkeit* sich als Künstler zu zeigen: sondern hier habe ihr Geschmack *das Schöne* zum Hauptgegenstande gemacht, um nicht bloß mit leidigen Geschicklichkeiten zu prahlen. Und

a) Laok. p. 9—22 [11—19]. b) Laok. p. 16 [15, 24].

1 f. Dieselbe Frage schon in dem „Crit. Wäldchen" über W.s Kunstgeschichte SWS. IV, 211 f. (Einl. II). — 10. *man*, insbes. Klotz in s. Recension des Laokoon Acta litteraria III, 283 ff. (bes. 287—291) und in den unten citierten selbständigen Schriften „Beytrag zur Geschichte des Geschmacks und der Kunst aus Münzen" (Altenburg 1767) und „Über den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine und ihrer Abdrücke" (Altenburg 1768). — 11 f. *allein ... widerlegt*, vgl. Lessings 1. antiqu. Br. IX (D. Nat.-Litt. 66), 2, 36, 4 f.: „Und was kann ich diesem (Klotz) antworten? Nur das: daß er mich nicht verstanden hat; daß er mich etwas sagen läßt, woran ich nicht gedacht habe". — 16. *Schriften* A, und darnach bessern VD: *jeder*; ich folge der unzweifelhaft rtchtigen Verbesserung Suphans.

in diesem Verstande bleiben folgende Bestimmungen ja von selbst eingeschlossen.

Um von einem herrschenden Geschmacke zu urteilen, nehme man nicht jede einzelne Beispiele: denn die Pausons, Pyreicus und andre Rhyparographen, so lange sie nicht Schulen ziehen, und diese mit andern, mit den Schilderern der Schönheit noch nicht um den Vorzug streiten dörfen, hindern nichts.

Um von einem herrschenden Geschmacke zu urteilen, muß man die Worte eines Gesetzgebers,[a]) eines politischen Philosophen, nicht als Beweis des Gangbaren annehmen: denn sie sagen, was da sein sollte, nicht was da ist.

Die besten Zeugen eines herrschenden Geschmacks sind die öffentlichen Kunstwerke, die Anordnungen der Obrigkeit: und da Herr Lessing auch vorzüglich auf diese gesehen, so lehrt man ihn ja nichts Neues, wenn man sich vernehmen läßt:[b]) „Der griechische Künstler schilderte nichts, als das Schöne" — „Entgegengesetzte Zeugnisse der Schriftsteller und Beispiele der Künstler bestimmen mich, dieser Beobachtung engere Grenzen zu setzen, und sie bloß auf öffentliche Denkmäler einzuschränken." Ich denke, daß das Herrn Lessings erste Quelle gewesen, und er sucht ja vielleicht Anordnungen, wo selbst keine sind.[c])

Um von einem herrschenden Geschmacke zu urteilen, nehme man ferner nicht Tempelwerke, wo Religion die Hauptabsicht gewesen, oder der Geschmack der Religion nicht geändert werden konnte. Herr Lessing macht sich diese Einschränkung selbst,[d]) und sie ist's, die seinen Satz so mildert, daß, ich gestehe es, er freilich durch ihn so viel oder so wenig bedeuten kann, als er will.

Um endlich vom herrschenden Geschmacke zu urteilen, nehme man freilich nicht alle Zeiten gleich, sondern die, da der Geschmack schon ausgebildet, da er durch keine Kakozelie verdorben erscheint: im ersten Fall ist noch kein Gesetz gegeben, im zweiten ist's eine Zeitlang unter die Bank gebracht; deswegen aber noch immer

a) Laok. p. 11 [12] not. b. [2], wo Hr. L. die Worte Aristoteles' anführet.
b) Hr. Klotz Geschichte der Münzen p. 41. 42.
c) Laok. p. 12 [13, 6 ff.]. Das Gesetz der Thebaner εἰς τὸ χεῖρον ist mir noch zweifelhaft [vgl. Blümners Anm.].
d) Laok. p. 103 [65, 3 ff.].

4 f. Pausons ... Rhyparographen, vgl. Laok. 12, 6—13, 5 und Blümner zu 12, 10 und 13, 2. — 30. Kakozelie (κακοζηλία), verkehrte Nachahmung (auch bei Lessing Ant. Br. 16. a. a. O. 86, 13 u. Anm.). — 27. ihn, verschr. f. sie.

Landesgesetz. — Und nach diesen Bestimmungen kann Lessing allerdings fest setzen: „daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen".

Allein bei welchen Alten? seit wenn? wie lange? welche Unter-, welche Nebengesetze? Und woher ist's bei den Griechen so vorzüglich, vor allen Nationen, höchstes Gesetz geworden? Andre wichtige Fragen, wo bei der letzten mir Winkelmann selbst kaum ein Gnüge thut.

Herr Lessing kommt auf zwo Situationen, die hierin einschlagen: „daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen, und was die bildenden Künste auf den Charakter einer Nation wirken können".[a]) Allein, über beides konnte er sich nur im Vorbeigehen erklären. Es muß aus Gründen hergeleitet werden können: wie bei den Griechen Gesetze über die Kunst nicht bloß, wie weit es Herr Lessing nimmt, erlaubt; sondern nötig gewesen — wie bei ihnen Kunst und Poesie und Musik weit mehr zum Wesentlichen des Staats gehöret habe, als jetzt — wie der Staat also nicht ohne sie, als seine damaligen Triebfedern, und sie nicht ohne Staat haben sein können — wie also die Wirkung der Nation auf die Kunst, und der Kunst auf die Nation nicht bloß physisch und psychologisch, sondern auch großen Teils politisch gewesen — wie bei den Griechen also aus so manchen Ursachen, und nicht bloß ihres Nationalcharakters, sondern auch ihrer Erziehung, Lebensart, des Grades ihrer Kultur, ihrer Religion und ihres Staats wegen, die Bildung der Schönheit mehr Eindrücke haben können, und mehr Eindrücke habe annehmen müssen. Ein wichtiges Problem,[b]) zu dessen Auflösung mehr, als einige Kenntnis der Griechen von der Oberfläche her gehöret. Unsern gewöhnlichen Graeculis also, die jetzt nach dem Modegeschmacke von nichts so gern, als von Kunst, von Schönheit der

a) Laok. pag. 12.—15. [13—15 und zu 11 f. vgl. bes. Laok. 14, 14 f.]

b) Ein Programm des Hrn. Prof. Heine, de caussis fabularum seu mythorum veterum physicis, hat mir mehr Gnüge gethan, als die ganze Philosophie des Banier; wie überhaupt dieser würdige Kenner der Alten von seinen Griechen das Schwerste gelernt: stille Größe, ruhige Fülle, auch im Vortrage und Ausdrucke.

2 f. Laok. 15, 8 f. — 7 f. Vgl. zu 47, 1 und 59, 31 ff. — 32. Chr. Gottl. Heyne, Programma, quo proluduntur nonnulla ad quaestionem de caussis etc. Gottingae 1764. — 33. Ant. Banier (1673—1741), La Mythologie et les fables expliquées par l'histoire. Paris 1738—40. Eine deutsche Übersetzung von J. A. Schlegel, Leipzig 1754—66. 5 Tle. (vgl. Lessing VI [D. Nat. Litt. 63], 103 f. 124 f.). Für Lessing, der sein Werk auch hatte übersetzen sollen (Hempel XX, 1, 30), war B. der Hauptgewährsmann für seine Behauptung über die Furien im Laokoon (Antiqu. Br. 7. 8. a. a. O. 49, 28 ff. 53, 18 ff.).

Griechen sprechen, ist ein Gedanke hieran so wenig eingefallen, daß sie alles glauben erklärt zu haben, wenn sie von nichts, als einer gewissen feinen schönen Empfindung der Griechen für die Kunst, und für die Schönheit, schwatzen; von einer Empfindung, die sie gehabt, die Römer nicht gehabt, und die jetzt in unsern deutschen Neugriechen wieder auflebe. Alle Klotzische Schriften sind von diesem süßen Geschwätze voll:[a]) denn freilich aus einer gewissen unnennbaren Empfindung, aus einem sechsten Sinne für die Schönheit, kann man alles, was man will, ohne Kopfbrechen ausfinden. — Ein philosophischer Kopf, wie Lessing, konnte mit solcher qualitas occulta nicht zufrieden sein: und welcher halbphilosophische Kopf wird sich denn damit lächelnd begnügen können?

Doch nicht zu weit vom Laokoon. Wenn bei den Griechen Schönheit das höchste Gesetz der Kunst war: so mußten gewaltsame Stellungen, häßliche Verzerrungen vom Künstler entweder gemieden, oder herabgesetzt werden: und Lessing giebt davon die besten Exempel. Indessen hat er Widerspruch gefunden, und einer seiner Widersprecher[b]) ist, wenn er jetzt einen Stein findet, der dafür, jetzt einen, der dawider zu sein scheinet, auch im Wechselfieber bald für, bald gegen den Satz, daß der geneigte Leser endlich nicht weiß, wie ihm ist. Ob sich hier nicht ein fester Faden ziehen ließe?

Zuerst also: der mythische Zirkel der alten Griechen war ohne Widerspruch der Schönheit gebildet: ihre Götter und Göttinnen waren nicht, wie die ägyptischen, allegorische Ungeheuer: noch, wie die persischen und indischen, beinahe ohne Bild: noch, wie die hetrurischen, traurige und unanständige Figuren; sondern an Bildung reizend dem Auge. In der ganzen Natur der Dinge fanden die Griechen keine bessere Vorstellung der göttlichen Natur, wie eines Inbegriffs der Vollkommenheiten, als die menschliche Gestalt; und wiederum, welches zu beweisen wäre, keine der Gottheiten war so charakterisiert, daß sie immer häßlich hätte gebildet werden müssen, um das zu sein, was sie sein sollte. Die Götterbegriffe der Griechen waren von Dichtern bestimmet, und diese Dichter waren Dichter der Schönheit.

a) S. Klotz Gesch. der Münzen p. 106. 107.

b) Klotz Act. litt. [III, 287—291] conf. mit der Gesch. der Münzen [41—51] und diese mit der Schrift über die geschnittenen Steine [242; vgl. Antiqu. Br. 6—8 a. a. O. 48, 12—56].

8 ff. Vgl. Einl. S. XXV.

Die Griechen hatten z. E. einen Jupiter, der freilich nicht immer μειλίχιος, der auch oft der Zornige, der Grimmige war: und der Dichter konnte ihn seinem Zwecke gemäß schildern. Wie aber der Künstler? Wer will denn immer gern einen zornigen Jupiter sehen, da sein Zorn doch mit dem Ungewitter übergeht? Was also natürlicher, als daß er zu dem ewigen Anblicke seines Kunststückes den Anblick einer schönen Größe lieber wählte, und ihm nur hohen Ernst in sein Gesicht schuf? — Nun kann es freilich, und insonderheit in der ältern Zeit der Religion, auch Abbildungen des Zorns gegeben haben: allein, was thut dies? der Hauptbegriff bei Jupiter, selbst wenn er den Donner wirft, bleibt doch — hoher Ernst, schöne Größe; dies ist seine bleibende Gestalt, jene geht vorüber.

Venus, wenn sie um den Adonis trauret, raset bei Moschus fürchterlich: auch Juno kann königlich zanken, und Apollo tapfer zürnen — allein ist diese Raserei, dies zänkische Gesicht, dieser Zorn im Antlitze denn wohl ihre beständige Miene, ihr notwendiger Charakterzug? Nicht! er ist übergehend, er ist eine vorbeiziehende Wolke: nun soll der Künstler Venus, Apollo, Juno bilden; — will er nicht Unsinn, oder Eigensinn beweisen, so wird er die Miene nehmen, die Venus, Apollo, Juno eigen ist: in der sie sich zeigen würden, wenn sie ihm zur Bildung erschienen, und dies ist — eine Gestalt der Schönheit.

Doch immer aber gab es ja auch im mythischen Zirkel der Griechen Figuren, denen die Häßlichkeit ein Charakterzug war: z. E. Medusenköpfe, Bacchanten, Giganten Silenen, Furien u. s. w. Medusa gehe voraus, denn Pallas trägt sie auf ihrem mächtigen Schilde. Meduse, ist sie eine Gestalt, die notwendig häßlich gebildet werden muß, von der man nur eine Gestalt wüßte, die im höchsten Grade fürchterliche? Die so viel über die himmlische Bildung der Meduse, als von einem Ich weiß nicht, warum? und einer Paradoxie reden,[a]) sollen wissen, daß Medusen diese Bildung eigentümlich, daß sie eine Reizende gewesen, die Neptun zur Liebe beweget, und darüber von der jungfräulichen Minerve verwandelt worden.[b]) Nun sollte sie der Künstler bilden: zwo

a) Klotz Gesch der Münzen p. 46. 47.
b) Pausanias erzählt ihre Geschichte noch bequemer für die Kunst v. Corinth. [II.] c. 21.

5. übergeht, vorüber geht; ebenso 67, 27 „Uebergehendes" für „transitorisch" bei Lessing. — 6—8. Vgl. Abschn. 9 S. 71 ff. — 14. vielmehr bei Bion Id. I.

Gestalten lagen vor ihm und er wählte — die schöne vor ihrer Verwandlung: aber um sie als Meduse zu bezeichnen, flocht er Schlangen in ihre Haare.

Um diese Schlangen zu erklären, weiß ich da keinen andern Rückweg, als mich „auf das besondere Gefühl der Griechen und Römer für die Schlangen" zu berufen?[a]) ein besonderer Appetit, der — hier aber nichts erklärt. Eine schöne Meduse ohne Schlangen wäre nicht mehr kenntlich, nicht mehr Meduse — ein bloß schönes Gesicht gewesen; so und aus keinem Schlangenappetit mußte also der Künstler diesen Charakterzug brauchen. Und warum sollte er's nicht? Wann er die Schlangen in die Haare versteckt, so können sie zieren; und was an ihnen hervorblickt, ist das was Häßliches? Schrecklich und nicht häßlich; aber dies Schreckliche gemäßigt, mit einem schönen Antlitze kontrastiert, ist angenehm; es erweckt den Begriff des Außerordentlichen, von der Macht der Göttin, ist also hier als Charakterzug nötig, und zum viel fassenden Eindrucke tauglich: es erhebt die Schönheit. Meduse also dorfte nicht notwendig ein Bild der Häßlichkeit sein.

Und die Furien eben so wenig. Die Ehrwürdigen: so nannten die Athenienser sie, und so konnten sie die Künstler bilden: „weder an ihren Bildnissen, sagt Pausanias,[b]) noch an den Abbildungen der unterirdischen Götter, die im Areopagus stehen, ist was Fürchterliches wahrzunehmen." Und wenn nicht an den Furien; an den eigentlichen Rach- und Plagegöttinnen: wenn nicht an den unterirdischen Göttern; wenn nicht selbst im Areopagus, dem ernsthaftesten Orte zu Athen — wo und an welchen Bildungen hätte denn das Greuliche der Hauptcharakter sein müssen?

Ich darf also behaupten, daß alle mythische Figuren des Zirkels, die als Hauptfiguren, einzeln, ihrem innern und beständigen Charakter gemäß, haben erscheinen sollen, das Widerliche und Gräßliche nie zur notwendigen Bildung haben dorften. Selbst bis auf den Schlaf und den Tod[c]) erstreckt sich dies, die beide als

a) Klotz Gesch. der Münz. p. 47. „Es ist wahr, daß unser Gefühl über diesen Punkt eben so verschieden von dem Gefühl der Griechen und Römer ist, als von der Empfindung des Kannibalen" u. s. w.

b) In Attic. [I.] c. 28.

c) Laok. p. 121 [74, 31 ff.]. Die Lessingische Erklärung des *διεστραμμένους τοὺς πόδας* scheint dem Sprachgebrauche zu widersprechen; und wenn es aufs Muthmaßen

21 ff. 36. Es ist dieselbe Stelle, welche Lessing von Klotz war nachgewiesen worden, und von jenem dann gegen Riedel benutzt wurde. Antiqu. Br. 8 a. a. O. 54, 23 ff. 55, 27 f. — 37 ff. Vgl. Lessing, Wie die Alten den Tod gebildet IX (= D. Nat.-Litt. 66), 2, 319—322,

Knaben in den Armen der Nacht ruhend vorgestellt wurden, und so gar bis auf die höllischen Götter — schönes Feld von Vorstellungen für den Künstler, dem also seine Religion es wenigstens nicht auflegte, zur Schande des Geschmacks, und zum Ekel der Empfindung arbeiten zu müssen. Da waren keine Bilder des Abscheues, wie in der skandinavischen und andern nordischen Religionen: keine Fratzenvorstellungen, wie in den Mythologien der heidnischen Mittagländer: kein Knochenmann, der den Tod, kein Ungeheuer, das den Teufel vorstellen sollte, wie nach den Idolen unseres Pöbels; unter allen Völkern der Erde haben die Griechen, was den sinnlichen, den bildsamen Teil der Religion anbetrifft, die beste Mythologie gehabt: selbst die Kolonien ihrer Religion nicht ausgenommen.

Zweitens: doch aber gab es ja so häufige Vorstellungsarten, Situationen, und Geschichte ihrer Religion, die immer auch für den Künstler widerliche Gestalten liefern mußten, wenn nicht als Haupt- so als Nebenideen: wie nun? Als Nebenideen freilich, und eine Mythologie, die nichts als Gestalten in seliger Ruhe lieferte, wäre für den Dichter gewiß eine tote, einförmige Mythologie gewesen, und hätte keine Griechen an Poesie hervorbringen können. Gnug aber, daß dies Nebenideen, untergeordnete Begriffe, wandelbare Vorstellungen waren; bei solchen befand sich der Dichter recht wohl und der Künstler auch noch so unbequem nicht.

Ein Jupiter z. E., der die Giganten unter seinem Wagen hat, kann und soll auf sie, als auf Ungeheuer, als auf widrige Gestalten seinen Blitz schleudern; aber diese Gestalten sind ja nicht der Hauptanblick: sie sind mit ihrem Gräßlichen dem Jupiter untergeordnet, und also da, das Majestätische in ihm zu vermehren; nicht also wider das Hauptgesetz der Kunst. Ein schöner Bacchus unter taumelnden Mänaden, und ausgelassenen mit Pausbacken blasenden Bacchanten, unter Silenen und Satyrs, wird um desto herrlicher und schöner erscheinen. Die fürchterliche Meduse auf

ankäme, könnte ich eben so sagen: „sie schliefen mit über einander geschlagnen Füßen", d. i. des einen Fuß streckte sich über den andern hin, um die Verwandtschaft des Schlafs und Todes anzuzeigen u. s. w.

wo (321, 6 ff.) auch H. seine Antwort erhält. Daß beide Erklärungen unhaltbar und nur „krumm" richtig sei, ist schon von Blümner zu 319, 14 und 321, 11 bemerkt, und das ist auch H.s eigentliche Meinung, hier wie später in seiner Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet", Haym I, 680. Zerstr. Bl. II, 315^{1}. 329^{2}. (SWS. XV, 452.)

dem Brustharnische der Pallas wird die männliche Schönheit ihrer Göttin noch mehr erheben: denn hier ist sie nicht Hauptfigur, sondern Zierat der Kleidung. So Perseus mit seiner Gorgone: Vulkanus, der Hinkende, mitten im Saale der Götter: so Cerberus unter den Füßen des majestätischen Pluto — wie manches Papier wäre mit Einwendungen geschont, wenn man bedacht hätte, daß in einer Komposition von Figuren auf eine Nebengestalt ja nicht das Hauptgesetz fallen könne, ohne das Ganze zu verderben.

Drittens: was ich von den griechischen Göttern gesagt, gilt auch von ihren Helden. Weder ihre Heroen, noch menschliche Helden haben zu ihrem Hauptzuge eine Klosterheiligkeit, eine verzückte Andacht, eine bußfertige Verzerrung, oder eine sich wegwerfende Demut. Allein also, für sich selbst genommen, läßt der Held hoher Schönheit Platz, insonderheit wenn er als Hauptperson in seiner bleibenden Fassung erschiene. Setzet ihn aber auch in ein Medium der Hindernis: seine Seele werde von Zorn, von Jammer, von Betrübnis erschüttert: freilich wird er nicht den stoischen Weisen machen; aber die empfindliche Natur seiner Menschheit, wird sie seiner höhern Natur widersprechen dörfen?

Hier stehe die Abschilderung Agamemnons in dem Opfer der Iphigenia. Timanthes verhüllte ihn: warum aber hat er ihn verhüllet? Er hat sich, sagt Plinius,[a]) in den traurigen Physiognomien erschöpft, so daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Dies läßt Herr Lessing den Plinius sagen[b]), und — — widerlegt also die von ihm gegebene Ursache mit Recht: denn es ist wahr, „daß mit dem Grade des Affekts sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts verstärken; daß der höchste Grad die allerentschiedensten Züge habe, und nichts sei der Kunst leichter, als diese auszudrücken". Plinius hätte also unrecht, und der Schriftsteller[c]) noch mehr unrecht, der ohne diese von Lessing angegebne Ursache zu entkräften, Plinius glaubt, bloß weil er idoneus auctor ist. Aber wie, wenn Plinius dies nicht gesagt hätte?

Plinius' Stelle ist diese: Timanthes cum moestos pinxisset omnes, praecipue patruum, et tristitiae omnem imaginem con-

a) Lib. XXXV. Sect. 15. [73. Overbeck 1734.] b) Laok. p. 18. 19 [17].
c) Klotz act. litter. Vol. III. p. 291.

1. männliche] nämliche A.: derselbe Druckfehler wie T. III, 1, 83, 18, dort von H. selbst und darnach auch hier von Suphan verbessert. — 16. der Hindernis, zu 313, 5.

sumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere. Was sagt nun Plinius? daß Timanth sich an traurigen Physiognomien erschöpft, daß er dem Vater keine traurigere hätte geben können? nicht! sondern daß diese noch traurigere seiner nicht würdig gewesen wäre, daß er ihn in derselben nicht würdig hätte zeigen können. Ich will dem Valerius Maximus[b]) folgen, wie er Timanths Gemälde angiebt: Kalchas erscheint betrübt, Ulysses traurig, Ajax stößt eben ein Ach! aus, Menelaus windet die Hände — wie nun Agamemnon? nicht anders als starr, sinnlos, betäubt, die Züge des Gesichts eisern angeheftet, oder — rasend: denn so äußert sich, dünkt mich, der höchste Affekt. Würde sich da nun Agamemnon würdig zeigen? der Anblick eines Starrsehenden, ist er würdig eines Vaters? kaum! und der die Hände windende Menelaus, der ächzende Ajax, der traurige Ulysses, der betrübte Kalchas würden gerührter scheinen, als der starre Vater selbst. So erscheine dieser rasend? ein unnütz rasender Held, ein knirschender Agamemnon ist ein unwürdiger Anblick. Wenn Menschen sein Kind ertöten: so rette er's: er winde Kalchas das Opfermesser aus der Hand, und mache sich nicht durch sein Geschrei, durch seinen vergeblichen Schmerz unnütz. Wollen aber Götter das Opfer, fodert es das Wohl der Griechen; ist's einmal zugestanden: König, so wisse dich zu fassen: und wenn dein väterlich Herz bricht, so — wende dein Auge weg; verhülle dein Antlitz: so erscheinst du würdig des Vaters, und des Königes, und des empfindbaren Griechen und des patriotischen Helden.

Auch würdig der Kunst des Malers? Mit dem Vorigen zusammen; ob aber dieser letzte Zweck der Einige und Hauptzweck gewesen? ob die schönen Raisonnemens eintreffen, die Herr Lessing dem Timanthes Schuld giebt,[b]) „daß er die Grenzen seiner Kunst gekannt, daß er das Häßliche, das Verzerrende im Gesicht Agamemnons gerne gelindert hätte; da es aber nicht anging — so habe er ihn verhüllet. Die Verhüllung sei eben ein Opfer, das der Künstler der Schönheit gebracht habe;" weiß ich nicht; wenigstens konnte ihm das Opfer nicht schwer werden, denn er brachte es aus fremden Mitteln. Mehr als ein Dichter[c]) hatte schon im Schau=

a) Valer. Maxim., Lib. VIII. Cap. 11. b) Laok. p. 19 [17, 15 ff.].
c) Z. E. Euripides in seiner Iphigenia u. s. w.

4 ff. H.s Erklärung bestreitet mit Recht Garve (a. a. O. 37): digne heißt hier nur: angemessen, entsprechend; vgl. Overb. 1735 u. (schon von G. angez.) 1736. — 7 ff. Der Wortlaut bei Lessing S. 18 Anm. 12. (Overb. 1747.) — 35. Vgl. Blümner zu Laok. 17, 23 f.

spiele den Agamemnon verhüllet, und Timanth dorfte also nicht erst mit sich darüber vernünfteln. Er wäre frech gewesen, wenn er, was der Dichter verhüllt hatte, hätte entblößen wollen, zumal es auf seine Kunst so sehr zutraf. Warum ihn aber der Dichter verhüllt? ob etwa einem künftigen Timanthes zu gut? ob etwa eine Figur zu verhüten, die sich nicht malen ließe? ob um der Kunst ein Opfer zu bringen? Der Kunst freilich; aber kaum dem Pinsel des Timanthes, sondern seinem eigenen Schauspiel, und der Grazie desselben! Nicht, als wenn diese bei der Opferung eines Kindes einen stoischen Helden foderte; so unmenschlich ist die griechische Grazie nicht. Nicht, als wenn sie einen betrübten ächzenden Vater nicht duldete; warum nicht, wenn es damit gethan wäre? Aber hier sollte er den höchsten Ton des väterlichen Schmerzes, und des entsetzlichsten Jammers: ihn sollte ein Held anstimmen, der zugleich König war, der dadurch die Griechen rettete, der ihnen die Opferung versprochen hatte: dieser also sein Wort brechen, sein Volk nicht lieben, dafür auch nicht etwas Saures thun wollen? Er lasse sie opfern, er rase nicht wie ein Klageweib vergebens umher: er wende sein Auge ab, und weine väterliche Thränen: so erscheint er — würdig dem Könige und dem Vater, mithin auch würdig der theatralischen Grazie. Nur da diese einer andern Person, einer Clytemnestra, einer Hekuba und andern Helden noch wahrscheinlicher manches hätte erlauben können, was sie in dieser Situation, diesem Agamemnon nicht erlaubte: so sieht man, daß auch bei Euripides diese Verhüllung mehr ein Opfer für seinen Helden in dieser Situation, als für den Helden absolut, oder absolut für die Grazie der Schauspielkunst gewesen; und daß die Grazie einer fremden Kunst hier gewiß ganz beiseite trete.

Indessen, wie es sei: so bleibt Timanthes' Gemälde, selbst bis auf den schreienden Ajax desselben[a]), für Herrn Lessing, und

a) Hr. L. kann dem Valerius immer glauben: denn auf den schreienden Ajax fällt in dem Gemälde nicht das Hauptaugenmerk: und also auch nicht der Mittelpunkt, die Nerve seines Satzes: der das Ganze der Komposition, nicht eine Nebenfigur treffen will.

Auf Oesers H. sehr wohl bekannter Titelvignette zu Winckelmanns „Ged. üb. d. Nachahm." (verkleinert bei Seuffert) steht auf der Rolle, welche der an der Opferung der Iphigenie arbeitende Maler in der Linken hält, unter dem Namen Euripides der Halbvers *ὀμμάτων πέπλον προθείς*; auf zwei zu seinen Füßen liegenden Blättern stehen die Namen Aischylos und Sophokles und unter dem ersten *ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ*, unter dem zweiten *ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΕΝ ΑΥΛΙΔΙ*. Von den Iphigenien des Aischylos und Sophokles sind nur spärliche Fragmente erhalten (Dindorf, poet. sc. gr. ed. II. p. 598 fr. 86. 87. p. 627 sq. fr. 288—294).
32. Laok. 18, 22 ff. und Blümners Anm.

selbst der rasende Ajax, die fürchterliche Medea, der leidende Herkules, der seufzende Laokoon; und immer zehn Beispiele gegen ein gegenseitiges bestätigen seinen Satz, „wie sehr die griechischen Künstler das Häßliche vermieden, und wie sorgfältig auch in den schwersten Fällen Schönheit gesucht“. Sollte man aber in der neuern Zeit, mit Ausdehnung der Kunst auch über die Grenzen des Schönen, das Wesen derselben haben ändern, und ihr ein neues Obergesetz: „Wahrheit und Ausdruck“ geben wollen?[a]) oder sollte diese Übertragung über die Grenzen des Schönen nicht auch zu unsrer Zeit bloß „Eigenschaft des Geschmacks in der und jener Schule“ und also eine Kakozelie sein, an der es den Griechen bei ihrem Pauson und Pyreikus auch nicht fehlte? die Frage wird sich im folgenden mehr ergeben. „Wenn man in einzelnen Fällen den Maler und Dichter“ (und also auch die Kunst zwoer Zeiten) „mit einander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob sie ohne allen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.“[b]) Und wer hat hier in einer freiern Luft geatmet?

7.

„Ein äußerlicher Zwang war bei dem alten Künstler öfters die Religion“. Bacchus mit Hörnern ist Lessingen[c]) hier das erste Beispiel, das ihn auch scheint auf diese so wahre Ausnahme gebracht zu haben. Bacchus mit Hörnern! „In der That, sagt Herr Lessing, sind solche natürliche Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt, und können nur Wesen geziemen, denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Menschen und Tier erteilte.“ Und sorgfältiger kann nicht ein Freund bedacht sein, seinem Freunde die Hörner von der Stirne wegzuschaffen, als Herr Lessing für seinen schönen Bacchus besorgt ist.

Er erklärt sie also zuerst für einen bloßen Stirnschmuck.[d]) Und woher ein Stirnschmuck? Aus der Stelle des Dichters —

tibi, cum sine cornibus adstas,
Virgineum caput est:

a) Laok. p. 10. 23. [11 f. 19 f.] b) p. 102 [64 f.]. c) Laok. p. 103 [65 f.]. d) Laok. p. 95 [61, 1 ff.].

17 Lessing: „ohne allen äußerlichen Zwang“ (vgl. Z. 21). — 24 ff. a. a. O. Anm. 2, Z. 30 ff.

„Er konnte sich also auch ohne Hörner zeigen, sagt Herr Lessing, und so waren die Hörner ein Stirnschmuck, den er aufsetzen und ablegen konnte". Wie? folgt dies letzte Also wohl aus der Stelle Ovids, aus einer feierlichen Anrufung desselben? War Bacchus nicht ein Gott? der sich also auch, wie andere Götter, in mehr als einer Gestalt zeigen, der bald in jungfräulicher Schönheit, bald im fürchterlichen Schlachtgetümmel fürchterlich, bald als ein schöner Jüngling wie den Seeräubern Homers erscheinen konnte? Und hatte Bacchus dies nicht bloß mit andern Göttern gemein, sondern zu einem ihm eigenen Vorzuge, der Gott von tausend Gestalten (*μυριόμορφος*) zu sein, und also auch die unzählig vielen Beinamen zu haben, die ihm Orpheus, die Epigrammatisten, Nonnus u. a. geben? folgt's da wohl aus der Stelle Ovids, daß Bacchus — — dadurch *δίμορφος*, *πολύμορφος*, *μυριόμορφος* werden könne, wenn er — — seine Hörner ablege, wie ohngefähr eine alte Jungfer ihre falschen Zähne und Brüste? armes Lob! — Einem frommen christlichen Ehemann mögen seine Hörner einen bloßen Stirnschmuck und eine Krone der Geduld von bewährtem Golde bedeuten: nicht dem mythologischen Bacchus.

So mögen es wohl keine Bacchus sein, die mit hervorsprießenden Hörnern dastehen, sondern lieber Faunen:[a]) denn „in der That sind solche natürliche Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt, und können nur Wesen geziemen, denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Menschen und Tier erteilt". Mit solchen geziemenden Schlüssen! als wenn Bacchus nicht oft gnug diesen und noch ungeziemendere Namen bekäme: als wenn er nicht oft gnug *κεραός*, *δικέραος*, *χρυσοκέραος*, *ταυρωπός*, *ταυρομέτωπος*, *ταυροκέραος*, *κερασφόρος*, gehörnt, zweigehörnt, goldgehörnt, stiergehörnt hieße. Kurz! die Hörner waren in gewissen Deutungen ihm wesentlich, und gehörten mit zu seiner heiligen Allegorie, in der ihn die Griechen mit von andern Völkern, die die Allegorie noch über die Schönheit der menschlichen Gestalt liebten, bekommen hatten.

Ob aber Bacchus in allen[b]) seinen Tempeln nicht anders, als gehörnt, erschienen, ist wieder auf der andern Seite zu weit, und hat für Herrn Lessing keinen Vorteil, als nachher[c]) seine Er-

a) [Laokoon] p. 104 [65, Anm. 2.]. b) Laok. p. 103 [65, 11 f.]. c) p. 104 [65, 15 ff. vgl. Blümners Anm.].

8. Hymn. Hom. VII, 3 ff.

ratungskunst zu üben, wo denn alle diese gehörnte Statuen Bacchus' geblieben sein mögen, da wir jetzt keine haben? Mir dünkt's gnug, daß der bei den Dichtern vielgestaltige Bacchus auch bei den Künstlern, auch in seinen Tempeln „in mancherlei Gestalt" gewesen sei: daß nach der ältern allegorisierenden Mythologie dem Bacchus die Hörner sehr bedeutend und oft also auch für den Werkmeister, der der Religion arbeitete, ein Attribut des Bacchus sein müssen: daß in den bessern Zeiten, da die Griechen selbst vieles von ihrer heiligen Allegorie der Schönheit aufgeopfert, auch die ganz schönen Statuen des Bacchus, insonderheit in seinen Kunstwerken, die besten geworden; und so zerstieben alle Widersprüche von selbst.

Überhaupt sollte das mehr auf Kunst und Dichtkunst angewandt werden, was die zu verschiedenen Zeiten verschiedene Religion auf beide gewirket. In den ältesten Zeiten, da noch die fremden, von außen überbrachten Begriffe galten, waren freilich die Vorstellungen der Götter oft unwürdig: und Jupiter selbst schämte sich nicht, mit beiderlei Geschlecht, mit einem Beile, und in Gestalt eines Mistkäfers zu erscheinen. Bald aber entwölkte sich dies allegorische Gehirn der Ägypter und Asiaten in der freien griechischen Luft: die unnützen Geheimnisse und Deutungen in Mythologie, Philosophie, Poesie und Kunst wurden unter den Griechen aus ihren verschlossenen Kammern auf offnen Markt getragen, und Schönheit fing an, das Hauptgesetz der Poesie und Kunst, nur bei jeder auf eigne Art, zu werden. Homer, der Sohn eines himmlischen Genius, ward der Vater schöner Dichter und schöner Künstler: und glücklich ist das Land, dem in der sinnlichen Poesie und der noch sinnlichern Kunst der Geist seiner Zeit in Religion und Sitten und Gelehrsamkeit und Kultur so wenig Zwang auflegt, als Griechenland in seinen schönsten Zeiten. Ich wundre mich, daß Winkelmann in seinen Schriften diese Abstreifung fremder, alter, allegorischer Begriffe nicht mehr bemerkt, und in ihrer Nutzbarkeit gezeiget hat: es ist ein Hauptknoten in dem Faden der Kunstgeschichte: „wie die Griechen so manche fremde drückende Ideen in die ihnen eigne schöne Natur verwandelt haben!"

Von hieraus ginge der sicherste Weg, um zwischen inne durch Bedeutung und Schönheit, durch Allegorie und Schönheit

31 ff. Zu 49, 7. — 34 f. derselbe Gedanke in der umgearbeiteten 2. Fragmentensammlung I, 2. 6. SWS. II, 117. 136 f. (Einl. zu T. III, 1, XXXVIII. XXXIX.).

der Kunst und Poesie unbeschädigt durchzukommen: ich würde aber mit einmal zu tief in den Unterschied der dichtenden und bildenden Kunst tauchen müssen — also zurück zu unsern Prolegomenen.

8.

Wenn Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Kunst ist: freilich, so muß Laokoon nicht schreien, sondern lieber nur beklemmt seufzen: denn wenn schon Sophokles zu seinem theatralischen Auftritt einen brüllenden Philoktet eben so ungereimt fand, als Lessing den stoischen Philoktet findet: wie viel mehr der Künstler, bei welchem ein Seufzer und ein Schrei des offnen Mundes ewig dauret.

Ohne es nun durch eine Handvoll Vermutungen ausmachen zu wollen, wer den andern nachgeahmet, ob der Künstler den Dichter, oder der Dichter den Künstler? führe ich nur eins an, was Herrn Lessing in dem Augenblicke[a]) nicht beigefallen, daß es außer Pisander,[b]) der nur als eine Quelle Virgils im Unbestimmten angegeben wird, es Griechen gegeben, wo Virgil den nähern Gegenstand, die Geschichte Laokoons selbst, geschöpft haben könne. Daß unter Sophokles' verlornen Stücken auch ein Laokoon sei, hat Herr Lessing selbst angeführt,[c]) und Servius meinet, daß Virgil die Geschichte Laokoons aus dem Griechischen des Euphormio geschöpfet — Vermutungen, die wenigstens weiter bringen können, als der leere Name eines Pisanders, oder ein Quintus Calaber, der es nicht verdiente, von Herrn Lessing[d]) auch nur als ein halber Gewährsmann angeführt zu werden: denn was geht seine ganze Giganten-Erzählung unsern Virgil, oder Laokoon an?

Quintus Calaber ist ein später Schriftsteller, ein übertreibender Dichter, ein sein wollendes Original — mehr Umstände braucht es nicht, ihm bei dieser Sache den Zutritt eines Zeugen strittig zu machen. Er dichtet bei seinem Laokoon so weit in die Welt hinein, daß die dichterische Fabel kaum mehr Fabel bleibt: sie wird ein abenteuerliches Riesenmärchen. Warum muß unter dem warnenden Trojaner die Erde erbeben? Wenn Troja durch die

a) Laok. p. 50—67 [35—45]. b) p. 51 [36, 12 ff.]. c) p. 8 [10, 19; vgl. Blümner zu 37, 8]. d) p. 52 [37, 17 ff.].

19 ff. Servius (4/5. Jahrh. n. Chr.), Grammatiker und Kommentator des Vergil, zu Aen. II, 201 (ed. G. Thilo I, 243); statt Euphormio sollte es, wie Heyne und Düntzer durchweg in den Text setzen, heißen: Euphorion.

List der Minerva fallen soll; was braucht's die ganze Macht Jupiters, Neptunus' und Pluto'? Warum müssen seine unschuldigen Augen verblinden? warum muß er rasen? Etwa um noch blind und verstockt fortzufahren in seinem Rate, und also als ein trotzender Gigante gegen die Götter zu erscheinen? — Etwa weiter durch diesen verstockten Rat noch erst die neue Verbrecherstrafe der Drachen zu verdienen — Was braucht's den gutgesinneten Patrioten erst in einen Himmelsstürmer, in einen tollen Verbrecher umzuschaffen, und nachher gar — Unschuldige für ihn leiden zu lassen? Laokoon selbst geschieht nichts von den Drachen: seine armen unschuldigen Kinder werden ergriffen, und zerfleischt, — abenteuerliche, abscheuliche Scene, ohne Wahl und Zweck, ohne Zusammenordnung und dichtenden Verstand!

Ich bleibe also bei Virgil und dem Künstler. Virgil mag aus Pisander, aus Euphormio, und woher es sei, geschöpft haben: so schöpfte er als Dichter, als epischer Dichter, als Homer der Römer. Er kleidete also auch diese Erzählung in ein episches Gewand: er goß sie in eine Art von neuhomerischer Form; und in solcher Gestalt tritt sie uns vor Augen. Wir haben einen Schriftsteller,[a]) der sich die Mühe gegeben, Virgil mit den Griechen zu vergleichen, und ihn daher zu erläutern; Schade aber, daß ihm in seiner Vergleichung bloß Worte, Bilder und einzelne Lappen vor Augen sind. Die Manier seiner Poesie aus Homer und andern Griechen zu erklären, ist ihm nicht eingefallen, sonst müßte sich auch in dieser Erzählung von Laokoon der Dichter zeigen, der nach Homer zeichnen wollte. — Vielleicht wird meine Vermutung, welche Stelle Homers Virgil nachgeahmet, etwas zu unserm Zwecke thun.

Äneas, mitten im Erzählen,[b]) kommt auf die Geschichte Laokoons, und siehe! —

Hic aliud maius miseris multoque tremendum
Obiicitur magis atque improvida pectora turbat.
Laocoon — —

Wem fällt nun nicht gleich bei Eröffnung dieser Schlangenscene der Homerische Nestor[c]) ein, der auch eine solche Schlangenscene

a) Virgilius collatione scriptor. graecor. illustratus opera et industria Fulvii Ursini. Antverp. 1567. b) Virg., Aeneid. lib. II, 199. c) Homer. Iliad. *B*. 308—320

29—64, 5. Vgl die lehrreiche, nur in der Polemik nicht durchweg gerechte Zergliederung der Laokoonstelle bei Plüß, Vergil u. d. epische Kunst (Lpz. 1884) S. 57—104. Die Nachahmung der Homerstelle bestritt schon die zeitgenössische Kritik (Garve a. a. O. 38f. Klotzens D. Bibl. III, 340 f.).

mit einem ähnlichen ἔνθ' ἐφάνη μέγα σῆμα eröffnet? Der Vorfall bei beiden ist verschieden; die Manier der Erzählung ist völlig dieselbe. Bei Homer erzählt der gesprächige Alte, wie vor ihrer Abfahrt die Griechen rings um eine Quelle den Unsterblichen Opfer gebracht, wie darauf nahe an einem Pappelbaume sich ein großes Wunderzeichen sehen lassen: ein rotgefleckter gräulicher Drache, den Jupiter selbst gesandt, schoß unter dem Fuß des Altars plötzlich hervor, schlang sich zum Pappelbaume hinan, wo die Brut, die zarte Brut eines Sperlings auf dem Gipfel des Baums hinter Blättern versteckt nistete — acht an der Zahl, und die Mutter der Jungen war die neunte. Ohne Erbarmen würgte der Drache die winselnden Kleinen; die Mutter aber — zwar flatterte sie klagend um ihre geliebte Brut, allein auch sie ward am Flügel von ihm umschlungen, ergriffen und mitten in ihrem Geschrei erwürgt u. s. w. — Mich dünkt, Virgil habe in der epischen Einkleidung des Laokoon Homer im Gedanken gehabt; nur daß er das Epische so verstärkte, daß aus Homers einfacher Erzählung ein völlig ausgemaltes Bild ward, — gegen das ich doch lieber Homers einfache Erzählung zurückwünschte.

In Homer sind alle Griechen schon in Erwartung: rings um eine Quelle gelagert, mit dem Opfer an die Unsterblichen beschäftigt, und also in der Fassung, auf ein himmlisches Zeichen zu merken, so bald es erschiene. Bei Virgil ist alles unstät, zerstreut, auf den griechischen Betrüger horchend, und nicht auf Laokoons Opfer; die Schlangen erscheinen, und was für ein Geräusch, was für ein Plätschern im Meer müssen sie machen, ehe sie bemerkt werden. „Zwo Schlangen kommen von der Höhe des Meers herab: in ungeheure Ringe geschlungen, (mich schaudert es zu sagen!) liegen sie auf der See und streben gemeinschaftlich ans Ufer. Mitten aus den Fluten hebt sich ihre Brust empor: über die Wasser ragen ihre blutroten Kämme: ihr übriger Körper ist mit der langen Oberfläche der See gleich, und krümmt seinen unmeßlich langen Rücken in Ringen heran. Es entsteht ein Geräusch bei schäumender See, und schon sind sie am Ufer: ihre Augen funkeln, ihre Zungen züngeln, zischen" — welch entsetzlich lange Vorbereitung, so episch, so malerisch, daß — ich nicht weiß,

10—12. acht — Kleinen: „Die Übersetzung geht vielleicht nicht ohne Absicht [?] in das originale Metrum über (v. 313. 314)." S.

wie Ein Grieche ihre Ankunft abwartet. Wie vieles wendet Virgil auf den Nebenzug eines Gemäldes, den Homer mit einem Worte vollendete! und wie ist die ganze Schilderung mit solchen ausgemalten Nebenzügen überladen — beinahe ein untrügliches Wahrzeichen, daß der Dichter nach der Hand eines andern gearbeitet, daß er nicht aus dem Feuer seiner Phantasie geschrieben. Wäre dies, wie würde er sich so lange bei ihrem Heranplätschern, und noch länger bei ihren Ringen und Schlingen aufhalten? Diese sind ihm das Hauptaugenmerk: sie kommen ihm immer von neuem ins Gesicht, und er schaudert nie mehr, als wenn er an diese unermeßliche Windungen, und Umschlingungen und Stellungen denkt. Virgil muß nachgeahmet haben; entweder nun einem Kunstwerke, oder welches mich wahrscheinlicher dünkt, dem Gemälde Homers. Das hat von jeher den Nachahmer verraten, wenn er mit gar zu künstlicher Hand klecket, und Nebendinge am sorgfältigsten vollendet. Eben daher wage ich's, zu sagen, daß Virgils Schilderung mehr das Ohr füllet, als die Seele. Mit allem Vorplätschern der Schlangen thut sie nichts, als uns zerstreuen und betäuben: mit allen Windungen derselben um Laokoon, die hier so genau angezeigt werden, wird unser Auge vom Laokoon auf die Schlangen gewandt: wir vergessen, auf sein Gesicht zu merken, und auf die Seele, die in demselben spreche: endlich zeiget sich dieselbe — aber durch ein wüstes Geschrei, durch das Brüllen eines verwundeten Stiers, der vom Altar entlaufen:

clamores horrendos ad sidera tollit — —

freilich „ein erhabener Zug für das Gehör", wie ich Herrn Lessing gern zugebe;[a]) aber ein leerer Schall für die Seele. Der Dichter hat sich so sehr in die Windungen seiner Schlangen verschlungen, daß er eins, und zum Unglücke das Hauptstück, vergißt: Laokoon selbst, und seine Angst und den Zustand seiner Seele: Züge, die Homer so gar bei seiner jungen Sperlingsbrut, und bei ihrer armen Mutter nicht vergißt, und uns also ein Bild nicht fürs Auge, und noch minder bloß „erhabne Züge fürs Gehör", sondern ein Bild in die Seele malet. Ich weiß nicht, wie Herr Lessing sich im Lobe

a) Laok. p. 30 [24, 6].

14 ff. Vgl. was Lessing über Petron als Nachahmer Vergils sagt S. 40 bes. Z. 39 ff. — 15. klecken von Schreiben und Malen mit geringschätzigem Nebensinn DWB. V, 1055 (3 c. d.). Vgl. unten 116, 19, pinselt und klecket SWS IV, 67.

Virgils so lange[a]) bei den Nebenzügen, „Windungen der Schlangen" u. s. w. aufhält, die bei dem Maler und Bildhauer, gewiß aber nicht bei dem Dichter, weites Lob verdienen. Ja wenn Virgil zum Vorbilde eines Künstlers gearbeitet hätte! Ist das aber nicht wider den Zweck des ganzen Lessingschen Werkes?

Und was er gegen Virgil zu nachsehend ist: wird er gegen Petron zu strenge,[b]) da sich doch die meisten dieser Vorwürfe sicherer auf Virgil gegen Homer, als auf Petron gegen Virgil betrachtet, deuten ließen. Ich weiß Petrons gezwungene Art zu dichten, und gestehe gern zu, daß aus seiner Beschreibung Laokoons kein Funke poetisches Genies hervorblitze: muß aber darum das Gemälde, das er beschreiben will, muß die ganze Galerie von Gemälden zu Neapel nur in seiner Einbildungskraft existiert haben? Warum das? Etwa weil ein Romanschreiber kein Historikus sein darf? sein darf! freilich nicht; aber auch nicht, daß er's nicht sein müßte; nicht sein könnte? zumal die schlechten Romanschreiber. Sie ersetzen uns das durch eingeschaltete Geschichte, was ihre Phantasie brüchig läßt: sie liefern uns halbhistorische Romane, oder romanhafte Halbgeschichte: der Abt Terrasson, mit dem Diodor von Sicilien bei Hand, seinen Sethos, und andre einen Roman voll Geographie, oder wahrer Geschichte. Sollte sich nun nicht Petron auch zu dieser Klasse bekennen? Sehr wahrscheinlich, und eben von dieser Vermischung der Wahrheit und der Erdichtung, der Geschichte und Phantasie rührt auch die große Verschiedenheit des Urteils, welches die Kunstrichter über Petron von jeher gefällt. Seine Einbildungskraft ist spielend, trocken, gezwungen; und die Kinder, die sie hervorbringt, haben den Charakter ihrer Mutter; aber sein Urteil, die oft eingeschalteten historischen Züge über den verderbten Zeitgeschmack, sind fein, sind lobwürdig. Mir wird's also sehr glaublich, daß Petron, der mit Gewalt ein Dichter sein wollte, seine Beschreibung Laokoons, durch die Nachahmung eines wirklichen Gemäldes, wohl habe aufstutzen wollen: daß das

a) Laok. p. 59—66 [41—45]. b) Laok. p. 54. 55. [38 Anm. 6]

19 ff. Jean Terrasson (1670—1750), auch Übersetzer des Diodor, schrieb einen Roman Séthos, Histoire ou Vie tirée des monuments anecdotes de l'ancienne Egypte (Paris 1731), dessen noch in der Adrastea I, 43 a). II, 167 f. (SWS. XXIII, 51. 293) gedacht wird, zusammen mit Ramsays Reisen des Cyrus (A new Cyropaedia or the travels of Cyrus und Pernettis Ruhe des Cyrus (Repos de C.); an letztere ist also bei den „andern" zu denken. — 32. Vgl. Blümner zu Laok. 38, 20 f.

Gemälde von Laokoon wohl irgend wo anders, als in der Phantasie Petrons existiert habe. Und wenn es existiert hätte? — Nun! so treffen auch Herr Lessings kritische Streiche auf Petron diesmal einen Unrechten, und sein Arkanum, den Stil eines Nachahmers zu entdecken, kann ihm diesmal unzuverlässig werden. Hat Petron ein Gemälde geschildert: was eher, als daß sein Auge an Nebenideen hangen blieb, daß er diese Nebenideen auch übertreiben konnte? Ist's, daß er im Bilde das Geräusch der Schlangen gleichsam zu hören glaubte: ist's, daß er ein Gemälde der Kinder Laokoons Leidens, und sich zu Tode ängstigend antraf: so waren ihm, dem Versificateur einer malerischen Schilderung, dem Nachahmer des Gemäldes, diese Figuren Augenmerk gnug, um mit dem Pinsel zu wetteifern, um diese Nebenideen der Phantasie, aber Hauptideen des Auges im Gemälde, bestmöglichst zu verschönern. Die Größe der Schlangen wiederum, in deren Schilderung sich Virgil verliebt hat, war nicht sein Hauptaugenmerk: denn sie konnte es nicht im Gemälde sein, wo man die Größe aus dem Geräusche in den Wellen gleichsam nur schließen mußte. Die ganze Schilderung Petrons ist eine Zusammenhäufung sichtbarer Ideen: warum also nicht die Nachahmung eines wirklichen Gemäldes? und alsdenn nicht so sicher ein Beispiel und eine Probe von der schülerhaften Nachahmung eines andern Dichters, und noch unsichrer eine erste Probe, die auf alle gölte. So sklavisch sie ist: so bleibt doch gegen sie ein Quintus Calaber noch nicht eben der beßre[a]) Dichter und Kenner der Natur: und so unendlich sie hinter Virgil zurückbleibt, so ist doch auch dieser in seiner Schilderung gewiß nicht ganz Dichter; er ist Nachahmer Homers, und zeigt dies in den so weit verstärkten und verschönerten Nebenzügen, daß das Ganze verschwindet.

Was würde hieraus folgen? Dies, daß, wenn Virgil nach Homer gearbeitet, er immer seine Geschichte, er habe sie aus Pisander, Euphormio, Sophokles geschöpft, nach seiner Art verändert habe, und daß also der Künstler neben ihm aus eben dieser Quelle habe schöpfen, und doch in der Vorstellung von ihm abgehen können, wenn er auch bloß dem griechischen Buchstaben gefolget wäre.

a) p. 57 [40, 22 ff.].

3. Zu 195, 13. — 10. Leidens, vielleicht leidend (Düntzer und mit (?) Suphan).

Gesetzt also, er hätte den verlornen Laokoon des Sophokles vor sich gehabt: welche Idee hätte ihm die Sophokleische Muse geben müssen? Sophokles, ein so weiser Dichter des Theaters, der zuerst auf demselben gleichsam Sittlichkeit und Anstand festsetzte, der hierin vielleicht einzig und allein das rechte Maß traf; Sophokles, der bei seinem Philoktet die Leiden des Körpers so sehr in Leiden der Seele zu verwandeln wußte — wie wird er seinen Laokoon geschildert haben? Mit dem Hauptzuge des gräßlichen Geschreies? Ein vortreffliches Mittel, das Trommelfell des Ohres, aber nicht unser Herz, zu rühren. Gewiß wird er bessere Wege an unser Herz gesucht, und also auch Laokoons Schmerzen und Geschrei mit der Wage des richterischen Genies zugewogen haben, mit der er sie dem Philoktet zuwiegt. Nun lasset einen weisen griechischen Künstler von einem weisen griechischen Dichter diesen Gegenstand geborgt: lasset ihn die Manier des theatralischen Gemäldes genutzt, und von Sophokles' Laokoon so gelernt haben, als Timanthes vom Euripides die weise Verhüllung Agamemnons lernte: so dünkt mich, ich sähe die Wage des Ausdrucks eben auf dem Punkt, auf dem sie bei dem Laokoon des Künstlers schwebet. Das Maß des Seufzers ist ihm zugewogen. „Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdecket, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andre Teile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezognen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte, und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singt; die Öffnung des Mundes gestattet es nicht: es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibt. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilet, und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: sein Elend gehet uns bis an die Seele, aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können.“ Ich kenne nichts Würdigers, als diese Worte, und der römische Dichter, der Nachahmer Homers, kommt also gar nicht ins Spiel.

Ich sehe, daß ich bisher bloß in kritischen Materien auf-

13. haben fehlt A. — 16. vom A, verb. v. S. — 20 ff. Vgl. 10, 20 ff.

geräumt habe, die Herr Lessing seinem Laokoon hat zum Grunde legen wollen, füglich aber auch dem Hauptinhalt seines Buchs unbeschadet hätte auslassen können. Es ist Zeit, meine Leser aus dem kritischen Schutte hinweg, zu diesem Hauptinhalte selbst näher hinan zu führen, und —

9.

Den ersten Unterschied zwischen Poesie und der bildenden Kunst sucht Lessing[a]) in dem Augenblicke zu ertappen, in den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden. Dieser Augenblick also könne nicht fruchtbar gnug gewählet werden: und sei dann nur fruchtbar, wenn er der Einbildungskraft freien Raum läßt. — So weit nun sind schon alle Kunstrichter gekommen, die über die Grenzen der Künste nachdachten; aber der Gebrauch, den Herr Lessing macht, gehört ihm. Ist nämlich die Kunst an einen Augenblick gebunden, bleibt dieser Augenblick: so wähle sie nicht das Höchste in einem Affekt: sonst weiß die Einbildungskraft kein Höheres: sie drücke auch nichts Transitorisches aus; denn dies Transitorische wird durch sie verewigt.

Nichts hingegen nötige den Dichter, sein Gemälde in einen Augenblick zu konzentrieren. Er nehme jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führe sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganzes besondres Stück kosten würde, koste ihm einen einzigen Zug u. s. w. Das Kennzeichen selbst ist, wie gesagt, längst angegeben; Herr Lessing macht aber dies angegebne Kennzeichen praktisch.

Nichts Übergehendes also wähle die Kunst zum Augenblicke ihres Gegenstandes:[b]) aber was ist denn eigentlich, was in der Natur nicht transitorisch, was in ihr völlig permanent wäre? Wir leben in einer Welt von Erscheinungen, wo eine auf die andre folgt, und ein Augenblick den andern vernichtet; alles in der Welt ist an den Flügel der Zeit gebunden, und Bewegung, Abwechselung, Wirkung ist die Seele der Natur. Metaphysisch also — doch wir wollen hier nicht metaphysich; sinnlich wollen wir reden: und im

a) p. 24 [20]. b) p. 25 [21].

27. Zu 51, 5.

sinnlichen Verstande, nach der Erscheinung unsrer Augen giebt es da nicht unabläßige, daurende Gegenstände gnug, die also die Kunst nachahmen soll? Allerdings, es giebt solche; und dies sind gewissermaßen alle Körper, und zwar so fern sie Körper sind. Diese, so abwechselnd ihre Zeitfolgen und Zustände auch sein mögen; so schnell auch jeder Augenblick ihres Seins sie ändere: so geht er doch nicht *unsern Augen* vorüber; für diese kann also der Künstler Erscheinungen liefern: er schildere Körper, er ahme nach die *bleibende* Natur.

Wenn aber diese bleibende Natur auch zugleich tote Natur wäre? wenn das Intransitorische eines Körpers eben von seiner Unbeseeltheit zeugte? Alsdenn, dies bleibende Intransitorische des Gegenstandes zum Augenmerke der Kunst ohne Einschränkung gemacht — was anders, als daß mit diesem Grundsatz der Kunst auch — *ihr bester Ausdruck* genommen würde? Denke dir, mein Leser, einen seelenvollen Ausdruck durch einen Körper, welchen du wollest, und er ist vorübergehend. Je mehr er eine menschliche Leidenschaft charakterisieret; um so mehr bezeichnet er einen veränderlichen Zustand der menschlichen Natur, und um so mehr „erhält er durch die Verlängerung der Kunst ein widernatürliches Ansehen, das mit jeder wiederholten Erblickung den Eindruck schwächet, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande Ekel oder Grauen verursacht". Die Einbildungskraft habe noch so viel Spielraum, noch so viel Flug: so muß sie doch endlich einmal an eine Grenze stoßen, und unwillig wieder zurück kommen; ja, je schneller sie gehet, je prägnanter der gewählte Augenblick sei, um so eher kommt sie zu Ziel. So gut als ich zu einem lachenden la Mettrie sagen kann, wenn ich ihn zum dritten, viertenmal noch lachend sehe: du bist ein Geck! so gut werde ich auch endlich zu Myrons Kuh sagen können: nun so gehe doch fort, was stehest du? — Und so viel Ursache ich habe, einen schreienden, einen unabläßig schreienden Laokoon endlich unleidlich zu finden; so viel Ursache werde ich, nur etwas später, finden, auch den seufzenden Laokoon überdrüssig zu werden, weil er noch immer seufzet. Endlich also auch den stehenden Laokoon, daß er immerhin stehet, und sich noch nicht

19—23 (Freies Citat) und 27—29. 31 f. vgl. Laok. 21, 12 ff. — 29. *Myron*, ein älterer Zeitgenosse des Pheidias; das bewundertste vielleicht unter seinen Werken (vorwiegend in Erz) ist die um ihrer Naturwahrheit willen von zahlreichen Epigrammen der griechischen Anthologie gepriesene „Kuh": Overbeck 533. 550—591; einige dieser Epigramme von Herder übersetzt SWS. XXVI, 44 (Nr. 33). 60 (17). 121 (202). 124 (215—217).

gesetzet hat: endlich auch eine Rose von Huisum, daß sie noch blühet, noch nicht verweset ist: endlich also jede Nachahmung der Natur durch Kunst. In der Natur ist alles übergehend, Leidenschaft der Seele und Empfindung des Körpers: Thätigkeit der Seele und Bewegung des Körpers: jeder Zustand der wandelbaren endlichen Natur. Hat nun die Kunst nur einen Augenblick, in den alles eingeschlossen werden soll: so wird jeder veränderliche Zustand der Natur durch sie unnatürlich verewigt, und so hört mit diesem Grundsatze alle Nachahmung der Natur durch Kunst auf.

Nichts ist gefährlicher, als eine Delikatesse unsres Geschmacks in einen allgemeinen Grundsatz zu bringen, und sie in ein Gesetz zu schlagen: sie giebt alsdenn bei einer guten gewiß zehn mißliche Seiten. Herr Lessing wollte den höchsten Grad des Affekts von der Bildung einer Bildsäule ausschließen; gut! Er gab aber davon die Ursache, daß diese Leidenschaft transitorisch[a]) wäre; nicht so gut! Er machte endlich aus dieser Ursache einen Grundsatz: die Kunst drücke nichts aus, was sich nicht anders, als transitorisch, denken läßt: und dies verführt am weitesten. Mit ihm wird die Kunst tot und entseelt gemacht, sie wird in jene faule Ruhe versenket, die nur den Klosterheiligen der mittlern Zeit gefallen könnte: sie verliert alle Seele ihres Ausdrucks.

Und welches wäre denn die angebliche Ursache einer so grausamen kritischen Arznei? Weil eine transitorische Erscheinung, sie möge angenehm, oder schrecklich sein, durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen bekomme, daß mit *jeder wiederholten Erblickung*[b]) — Ich mag nicht weiter! Wiederholte Erblickung! jede wiederholte Erblickung! wer wird auf diese rechnen? Wer wird sich in seiner Jugend ein Vergnügen versagen, weil es *endlich* mit *jedem* wiederholtem Genusse schwächer werden müßte? wer mit sich selbst hadern, mit seiner Empfindung zanken, statt sich ungestört dem angenehmen Jetzt zu überlassen, ohne an die Zukunft zu denken? ohne aus dieser sich selbst Schatten hervor zu rufen, die die Freuden von uns scheuchen? Alle sinnliche Freuden sind bloß *für den ersten Anblick*, und für ihn allein sind auch die Erscheinungen der schönen Kunst. „La Mettrie, der

a) p. 25 [21]. b) p. 25 [21, 10 ff.].

1. *Huisum*, Blümner zu Laok. 102, 23. — 35—70, 4. Laok. 21, 14—18.

sich als einen zweiten Demokrit malen lassen, lacht dir nur die ersten Male, da du ihn siehest: du betrachtest ihn öfter, und er wird aus einem Philosophen ein Geck; aus seinem Lachen wird ein Grinsen." Es kann sein! aber wenn dieser lachende Demokrit auch nur für den ersten Anblick gebildet sein wollte? Wie nun? War bei diesem ersten Anblicke schon sein Lachen nicht anders, als verächtlich, und widerlich; ward so gleich dadurch der Philosoph ein respektiver Geck, und seine Demokritmiene ein Grinsen: so ist's freilich schlimm für ihn und den Künstler. Das Lachen hätte unterbleiben sollen; aber — nicht seiner permanenten Dauer, sondern seines verächtlichen widerlichen Anblickes willen. War dies aber nicht: dünkt dir nur nach öfterm Besuche der lachende Philosoph ein Geck — delikater Freund! so bilde dir ein, du habest ihn noch nicht gesehen, oder — meide ihn. Aber uns verwehre darum nicht seinen ersten Anblick: und noch weniger forme ein Gesetz, daß hinkünftig kein Philosoph lachend gemalt werden solle. Warum? weil das Lachen was Transitorisches sei. Jeder Zustand in der Welt ist so mehr oder minder transitorisch. Sulzer[a]) hat sich mit gesenktem Haupte, mit einem vom Finger unterstützten Kinne, und mit tiefer philosophischer Miene stechen lassen. Nach Herr Lessings Grundsatze müßte man ihn im Bilde anreden: Philosoph, wirst du bald deine Ästhetik ausgedacht haben? stirbt dir nicht dein gesenkter Kopf, und dein erhabner Finger? Seufzender Laokoon, wie lange wirst du seufzen? So oft ich dich sehe, ist dir noch die Brust beklemmt, der Unterleib eingezogen? ein transitorischer Augenblick, ein Seufzer, ist bei dir widernatürlich verlängert. Der donnerwerfende Jupiter, und die schreitende Diana, der den Atlas tragende Herkules, und jede Figur in der mindsten Handlung und Bewegung, ja auch nur in jedem Zustande des Körpers ist alsdenn widernatürlich verlängert: denn keine derselben dauret ja ewig. So wird also, wenn die vorstehende Meinung Grundsatz würde, das Wesen der Kunst zerstört.

Es kann also auch nicht als Ursache gelten, warum die Kunst keine Höhe des Affekts ausdrücken müßte: es ist nicht Delikatesse, sondern Ekel des Geschmacks.

a) Samml. vermischt. Schrift. [zu Beförderung der schönen Wissenschaften und der freien Künste. Berlin 1759—63. 6 Bde.] T. 5.

20. Zu 195, 13. — 22. Zu L. III, 1, 16, 7.

Jedes Werk der bildenden Kunst ist, wenn wir uns die Einteilung Aristoteles' gefallen lassen, ein Werk und keine Energie: es ist in allen seinen Teilen auf einmal da: sein Wesen besteht nicht in der Veränderung, in der Folge auf einander, sondern im Koexistieren neben einander. Hat also der Künstler es dem ersten aber ganzen und genauesten Anblicke, der eine vollständige Idee liefern muß, vollkommen gemacht; so hat er seinen Zweck erreicht, die Wirkung bleibet ewig: es ist ein Werk. Es steht auf einmal da, und so werde es auch betrachtet: der erste Anblick sei permanent, erschöpfend, ewig, und bloß die menschliche Schwachheit, die Schlaffheit unsrer Sinne, und das Unangenehme des langen Anstrengens macht, bei tief zu erforschenden Werken, vielleicht das zweite, vielleicht hundertste Mal des Anblicks nötig; darum aber sind alle diese Male doch nur Ein Anblick. Was ich gesehen habe, muß ich nicht wieder sehen, und was mir nicht durch das vollständige Eine des Anblicks, sondern nur die Abwechselung, durch die Wiederholung desselben widerlich wird, liegt nicht in der Kunst, sondern in dem Überdruß meines Geschmacks. Kann dieser nun einen Grundsatz der Kunst bilden? kann er auch nur eine tüchtige Ursache eines andern Satzes abgeben?

So räume ich also bei Herrn Lessing diese Ursache, als Ursache, als Gesetz weg, und denke damit gnug zu haben, daß der höchste Affekt dem ersten Anblicke widerlich, und der Einbildungskraft gleichsam zu enge sei, folglich in der Kunst müsse wenigstens als Hauptanblick vermieden werden. Wenn die Wirkung der Kunst ein Werk ist, zu Einem, aber gleichsam ewigen Anschauen gebildet: so muß dieser Eine Anblick auch so viel Schönes für das Auge, und so viel Fruchtbares für die Einbildungskraft enthalten, als er enthalten kann. Daher kommt das Unendliche und Unermeßliche in dieser bildenden Kunst, das sie vor allen andern Künsten

2. Nikomach. Ethik I, 1, 2. Die Aristoteles selbst fremde Übertragung der Unterscheidung zwischen einem „Werk" (ἔργον), d. h. dem äußeren Ziel, der außerhalb liegenden Vollendung einer Thätigkeit, und einer Energie (ἐνέργεια oder πρᾶξις im engern Sinne), d. h. einer Thätigkeit, die Ziel und Vollendung in sich selbst trägt, auf das Gebiet der Künste entlehnte H. dem Engländer Harris (vgl. Abschn. 19 S. 144 ff.); auf Aristoteles, den er jedenfalls nur sehr ungenügend kannte (SWS. II, 376 f.), durfte er sich direkt eigentlich nicht beziehen. Noch in der Kalligone II, 4 (SWS. XXII, 125) wiederholt er diese Einteilung, aber mit Berufung auf Harris. — 16 f. die Abwechselung, indem im Gegensatz zu dem „Einen des Anblicks" bei der Wiederholung zwischen je zwei Betrachtungen immer andere Eindrücke fallen. So glaube ich den Ausdruck retten zu können, der Suphan „auch bei Verschiebung von 'durch' sinnlos" zu bleiben scheint. Einer solchen Verschiebung bedarf es nicht: die Abwechselung ist grammatisch mit dem durch in 16 zu verbinden.

des Schönen voraus hat: nämlich ein höchstes Ideal der Schönheit für das Auge, und für die Phantasie die stille Ruhe des griechischen Ausdrucks: denn beide sind die Mittel, uns in den Armen einer ewigen Entzückung, und in dem Abgrunde eines langen seligen Anblicks zu erhalten.

„Wie kommts, fragt ein Philosoph des Schönen,[a]) daß es nur in der Malerei und Bildhauerkunst eine Idealschönheit, ein aliquid immensum infinitumque giebt, das sich die Künstler in der Einbildung zum Muster vorstellen, und in der Dichtkunst nicht?“ Ich glaube nicht, daß er sich diese Frage von Seiten der Kunst durch die Bemerkung aufgelöset, „daß in den schönen Künsten das Idealschöne am schwersten zu erreichen sei“; denn die Frage bleibt dieselbe: „warum muß denn ein so schweres Ziel erreichet sein?“ Aus keiner Ursache, glaube ich, als weil die Kunst nur Werke liefert, die Einen Augenblick vorstellen, und zu einem großen Anblicke gebildet sind: die also ihren Augenblick so annehmlich, so schön machen müssen, daß nichts drüber, daß die Seele, in Betrachtung desselben versunken, gleichsam ruhe, und das Maß der vorübergehenden Zeit verliere. Die schönen Künste und Wissenschaften dagegen, die durch die Zeit und Abwechselung der Augenblicke wirken, die Energie zum Wesen haben, müssen keinen einzelnen Augenblick ein Höchstes liefern, nie auch unsere Seele in dies augenblickliche Höchste verschlingen wollen; denn sonst wird eben die Annehmlichkeit gestört, die in der Folge, in der Verbindung und Abwechselung dieser Augenblicke und Handlungen beruhet, und jeden Augenblick nur also als ein Glied der Kette, nicht weiter nutzet. Wird einer dieser Augenblicke, Zustände und Handlungen, eine Insel, ein abgetrenntes Höchstes, so geht das Wesen der energischen Kunst verloren. Ist aber wiederum der eine ewige Augenblick der bildenden Kunst nicht so, daß er auch einen ewigen Anblick gewähren könnte, so ist ihr Wesen auch nicht erreicht. Bei Körpern ist dieser einige ewige Anblick die vollkommene Schönheit; und sofern die Seele durch den Körper wirken soll, ist's die hohe griechische Ruhe. Diese ist zwischen der toten Unthätigkeit,

a) Litt. B. T. 4. p. 285. [Br. 66. von Mendelssohn, frei citiert.]

7. nur fehlt Lbr. — 7f. ein aliquid etc., Lbr: und überhaupt in allen schönen Künsten, aliquid etc. — 9. und — nicht, Lbr.: und bloß die Dichter sollten, nach dem Ausspruche Plutarchs, genötiget sein, Gutes mit Bösem, und also Schönes mit Häßlichem zu vermischen?

und zwischen der aufgebrachten übertriebnen Wirkung mitten inne; die Einbildungskraft kann auf beide Seiten weiter hinschweben, und hat also in diesem Anblicke der Seele die längste Unterhaltung. Tote Unthätigkeit schneidet den Faden der Gedanken mit einem Schnitte ab; die Figur ist tot, wer will sie erwecken? Das Übertriebne im Ausdrucke kürzet wieder auf der andern Seite den Flug der Phantasie; denn wer kann sich über das Höchste noch etwas Höheres gedenken? Aber die selige Ruhe des griechischen Ausdrucks wieget unsre Seele nach beiden Seiten hin: und in ihrem Anblicke stellen wir uns zugleich das stille Meer vor, aus dem sich diese sanfte Welle der Bewegung und Leidenschaft erhoben; zugleich auch: Wie wenn die Welle sich mehr hübe? wie wenn aus diesem hauchenden Zephyr ein reißender Sturm der Leidenschaft würde? wie würden sich alsdann die Fluten türmen, und der Ausdruck aufschwellen! — Welch weites Feld der Gedanken liegt also in dem Anblicke der sanften Ruhe des griechischen Ausdrucks!

Ich glaube, von zweien Problemen, den Grund in dem Wesen der Kunst gefunden zu haben. Warum ist bei der bildenden Kunst das höchste Gesetz Schönheit? Weil sie neben einander wirket, ihre Wirkung also in einen Augenblick einschließet, und ihr Werk für einen ewigen Anblick erschaffet. Dieser einzige Anblick liefere also das Höchste, was ewig fest hält in seinen Armen — die Schönheit. — Körperliche Schönheit ist indessen noch nicht befriedigend: durch unser Auge blickt eine Seele, und durch die uns vorgestellte Schönheit blicke also auch eine Seele durch. In welchem Zustande diese? Ohne Zweifel in dem, der meinen Anblick ewig erhalten, der mir das längste Anschauen verschaffen kann. Und welches ist der? Kein Zustand der faulen Ruhe, der giebt mir nichts zu denken: kein Übertriebnes im Ausdrucke: dies schneidet meiner Einbildungskraft die Flügel: sondern die sich gleichsam ankündigende Bewegung, die aufgehende Morgenröte: die uns zu beiden Seiten hinschauen läßt, und also einzig und allein ewigen Anblick gewähret.

Auf die Art generalisieren sich die Begriffe des Unterschiedes von selbst, und wir reden nicht mehr von Bildhauerei und Poesie, sondern von Künsten überhaupt, die Werke liefern, oder durch eine ununterbrochne Energie wirken. Was von der Poesie gilt,

38. unterbrochne A: Suphans Verbesserung ist unabweisbar notwendig.

wird, in diesem Betrachte, auch von Musik und Tanze gelten; denn auch diese wirken nicht für einen Anblick, sondern für eine Folge von Augenblicken, deren Verbindung eben die Wirkung der Kunst macht: sie haben also durchaus andre Gesetze. Es heißt also auch nicht den römischen Dichter Laokoons erklärt; wenn ich anführe,[a]) daß sein clamores horrendos ad sidera tollit kein schiefes schreiendes Maul, und keinen häßlichen Anblick vorweise: denn freilich arbeitete er nicht fürs Auge, und noch minder ward dieser Zug seines Gemäldes ewiger Anblick, im malerischen Verstande. Aber wie? wenn seine ganze Schilderung, die ich als ein Gemälde für meine Seele betrachte, mir keinen andern innern Zustand des Laokoon zeigte, als der in diesem Schreie liegt: bleibt alsdenn nicht auch im Gemälde des Dichters dieser Zug Hauptfigur? Wenn ich mich an den Virgilianischen Laokoon erinnere, erinnere ich mich nicht jedesmal an einen Schreienden? denn auf andre Art hat er bei seinem Schmerze seine Seele nicht gezeigt. Nun ändert sich der Gesichtspunkt. Es muß aus dem Wesen der Poesie, aus dem energischen Zwecke des Dichters erklärt werden, ob dieser Zug von Laokoon, diese einzige Äußerung seiner Empfindung, in meiner Einbildungskraft Hauptfigur, bleibender Eindruck werden sollte? Nicht gnug, daß clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabner Zug für das Gehör sei (wenn ich einen Zug für das Gehör verstehe); es muß auch dem Dichter daran gelegen sein, ihn zum Hauptzuge Laokoons in meiner Phantasie zu machen. Ist dies nicht, so hat der Dichter, wenn ich gleich kein schönes Bild verlange, doch auf mich seinen ganzen Eindruck verfehlt —

Es ist nicht mein Zweck, dies bei Virgil zu untersuchen. Ich habe Winkelmann gerechtfertigt, der (vielleicht nur gar historisch) sagen kann: „der Laokoon des Künstlers schreiet nicht, wie der Laokoon des Virgils.“ Ich habe die Ursache, die Herr Lessing giebt vom Unterschiede beider Künste, geprüft, und auf das Eine des Anblicks zurückgeführt, in dem sich die bildende, und keine andre Kunst zeige. Ich wollte, daß Herr Lessing in seinem ganzen Werke diesen Unterschied des Aristoteles zwischen Werk und Energie zum Grunde gelegt hätte: denn alle seine Teilunterschiede, die er angiebt, laufen doch endlich auf diesen Hauptunterschied hinaus.

---

a) Laok. p. 30 [24, 3 ff.].

10.

Wie kann der Dichter dem Künstler, und der Künstler dem Dichter nachahmen? Ich glaube, daß der Unterschied, den Herr Lessing bei den Gattungen ihrer Nachahmung macht,[a]) schon in unsrer Sprache liege, und also auch in der Auseinandersetzung alles gleich durch ein Wort deutlich mache. Einen nachahmen heißt, wie ich glaube, den Gegenstand, das Werk des andern nachmachen; einem nachahmen aber, die Art und Weise von dem andern entlehnen, diesen oder einen ähnlichen Gegenstand zu behandeln.

Um in diesen Unterschied einzudringen, sucht Herr Lessing[b]) einen Gegner auf, mit dem er streite, und dies ist Spence. Spence war freilich ein ratender Kopf voll Allusionen und Ähnlichkeiten: ein Wort, ein Zug des Bildes war ihm gnug, Anspielung und Nachahmung zu finden, und ich gestehe gern, daß sich sein Werk selten über ein Verzeichnis von Parallelstellen der Dichter (zwar leider! nur der römischen Dichter), und der Künstler (und doch meistens griechischer Künstler) erhebe. Indessen spielt ihm Herr Lessing einen bösen Streich, daß er im Texte nützliche Erläuterungen anführt, die alten Schriftstellen aus der Vergleichung mit Kunstwerken zuwüchsen, und in seinen Noten diese nützlichen Erläuterungen fast sämtlich widerlegt. Sind also nützliche Erläuterungen bei Spence von dieser Art, oder sind dies gar die einzigen: so danke ich für Spence.

Und ich weiß nicht, ob Herr Lessing in allem, was er gegen diese Erläuterungen sagt, so ungeteilt recht habe. Juvenal redet von einem Soldatenhelme, wo unter andern Sinnbildern er auch

— nudam effigiem clypeo fulgentis et hasta
Pendentisque Dei perituro ostenderet hosti,

und Addison glaubte die Stellung des Dei pendentis nicht besser, als durch Werke, erklären zu können, wo Mars zu der Rhea herunter schwebet, und also über ihr gleichsam hanget. Noch bin ich für die Addisonsche und Spencische Erläuterung nicht eingenommen; was hat aber Herr Lessing dagegen?[c]) daß „es ein Hysteron proteron von Juvenal sein würde, von der Wölfin und den jungen Knaben zu reden, und dann erst von dem Abenteuer, dem sie ihr Dasein zu danken haben". Bei einem Dichter, bei einem satirischen

a) p. 78. 79 [51 f. und Blümners Anm.]. b) p. 80 [53]. c) p. 83 [54, 44 ff.].

Dichter zumal, wie viel hat da wohl ein Hysteron proteron auf sich? Doch so mag ich nicht reden: das hieße nicht den Dichter erklären, sondern unsre ihm angepaßte Erklärung retten. Erst zeige man mir, wo das Hysteron proteron stecke! „In den ersten rauhen Zeiten der Republik zerbrach der Soldat die kostbarsten Becher, die Meisterstücke griechischer Künstler, um eine Wölfin, einen kleinen Romulus und Remus, einen hangenden Mars auf seinen Helm zu setzen." Dies ist Juvenals Gedanke, und wo das Hysteron proteron in ihm? Der römische Soldat ist ein sammlender Name, ein nomen collectivum: und sein Helm steht für alle römische Helme; auf einen konnte dies, auf einen das gesetzt werden; und so gut die Wölfin, und die beiden Kleinen am Felsen, als der hangende Mars wäre an sich ein Emblem des römischen Ursprunges, und des rauhen Soldaten, dem das aus solchem Ursprunge entstandene Rom alles war. Alsdann hätte Juvenal ein paar Beispiele angeführt, die, aus einer Geschichte hergenommen zu dem Emblem einer Sache neben einander stehen, ja aber unter sich kein Ganzes ausmachen sollen. Wie so aber zu dem Emblem einer Sache? „Man sage, fragt Herr Lessing,[a]) ob eine Schäferstunde wohl ein schickliches Emblema auf dem Helme eines römischen Soldaten gewesen?" Warum nicht? Es war nicht mehr das Bild einer Schäferstunde allein, sondern das Bild des göttlichen Ursprunges der Römer, des Ursprunges, auf welchen der Soldat stolz war als ein Römer. Es war nicht die Überraschung der Rhea, sondern die Stunde, die dem Stifter Roms das Leben gab: also so unpassend nicht auf dem Helm eines Römers, der seinen Mars auch in dieser pendenten Stellung nicht verabscheute, und auch in ihr so ungerne nicht sein Abkömmling sein mochte, den sie eben zum Römer machte. — —

Ich habe gesagt, die Bilder Juvenals haben einzeln auf den Helmen der Soldaten sein können: warum aber müßte es ein Hysteron proteron sein, wenn sie auch neben einander auf einem Helme gewesen wären? nur in verschiedne Gruppen geteilt, wovon der Dichter ein paar anführt. Haben mehr Denkbilder des römischen Ursprungs darauf Raum gefunden: so schnitze sie der Künstler, mir und dem Sinne Juvenals nicht zuwider.

Aber schwebt auch Mars, fährt Herr Lessing fort,[b]) wirklich?

a) p. 83 [54, 48 ff.]. b) Laok. p. 84 f. [55, 18 ff.].

und es ist viel, wie weit sein grübelndes Zweifeln geht. Mag auch Spence recht gesehen, recht haben stechen lassen, und — — die Münze auch gehabt haben? „Es ist hart, muß ich Herrn Lessing nachsagen, es ist hart, in einer solchen Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit eines Mannes in Zweifel zu ziehen": zumal es mehr bekannte Münzen von dieser Art giebt.

Der Zweifel tritt weiter, und wird zur allgemeinen Verneinung.[a]) „Ein schwebender Körper ohne eine scheinbare Ursache, durch welche die Wirkung seiner Schwere verhindert wird, ist eine Ungereimtheit, von der man in den alten Kunstwerken kein Exempel findet." Nun! so weit hätte man es doch nicht führen dörfen! Mars in dem gegenwärtigen Falle ist ja nichts minder, als ein schwebender Körper, ein ohne scheinbare Ursache schwebender Körper, der ungereimt wäre, der das Auge beleidigte, der die Regeln der Bewegung, der Schwere, des körperlichen Gleichgewichts aufhübe — wo ist dies alles unser Mars? Es ist ein sich herabsenkender Körper, der eben nach den Regeln der Bewegung und Schwere und des Gleichgewichts die Erde sucht, oder mit Shakespears schönem Ausdrucke vom Merkur, der mit seinem Fuße den Hügel küsset. Auf einem Kunstwerke von so wenigem Umfange denkt ja niemand, daß dieser herabschwebende Mars vom Himmel gekommen, daß er sich durch die Luft gestürzt, daß er in ihr ohne Flügel und Leitband gehangen: wie es also sei, daß er noch so glücklich herabkomme — hieran denkt niemand, denn er sieht Mars nur so fern, als er die Erde betritt. Es ist das Niedersenken, wie von einem sanften Sprunge, und dazu braucht man kein Gott zu sein, oder sich einen Gott von ganz andern Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts denken zu müssen: die sanfte Stellung kann jeder dem Mars nachthun, und der Künstler sie ohne Ungereimtheit wählen. — Der ganze Allgemeinsatz ist also hier kaum an seiner Stelle, und in der Weite, die ihm Herr Lessing giebt, leidet er Einschränkung. Es muß ein Körper sehr augenscheinlich nicht schweben, sondern hangen, und zwar in der allweiten Luft hangen: wenn sein Anblick die Wahrscheinlichkeit der Augen beleidigen soll:

a) p. [84.] 85 [55, 29 ff.].

13 ff. H. denkt an Hamlet III, 4 (V. 59): „A station like the herald Mercury, New-lighted on a heaven-kissing hill", die einzige Shakespearestelle, wie mich A. Brandl belehrt, in der Merkur erscheint und zugleich von einem Hügel und Küssen die Rede ist.

und wie selten ist dies auf einer Münze, auf einem geschnittenen Steine, und auch wohl noch selten in Gemälden, und der Wahrscheinlichkeit der Augen wird da immer ohne Lehrsätze der Bewegung abgeholfen. Was sollen doch, wenn man so genau rechnen wollte, die kleinen Flügelchen an den Füßen Merkurs, bei dem gewaltigen Schwunge, in welchem er sich z. E. in einem Farnesischen Gemälde von Carracci zeigt? machen sie denn den Abschwung wahrscheinlicher, als ein Mars, der auf die Erde hinschwebet? Was sollen alsdann die Homerischen Götterpferde, die zwischen der Erde und dem sternbesäeten Himmel mit einem Sprunge so viel beschreiten, als der Hirt absieht, der vom Gipfel des höchsten Gebirges in den schwarzen Ocean ausschauet — was sollen diese, wenn man ihnen auch ein Paar Flügelchen gäbe, die ihnen überdem Homer nicht giebt, wenn man nach der Mechanik bestimmen wollte? Nun aber lasset Apollo, Diana, Luna, Juno, Minerva, und wer von den Himmlischen mehr Gesellschaft machen wolle, in ihrem Luftwagen sich fortschwingen: zeiget sie uns der Künstler nur in einer Stellung nahe an, oder über der Erde im Absenken: so vergessen wir gern das Ungeheuere der Luft, die wir überdem hier nicht in ihrem Umfange sehen können. Wir brauchen keinen Leitband, der die sich absenkende Figur an ein Gestirn hefte, wir brauchen kein Fahrzeug der Kaklogallinier, welches bei Swifts Reise in den Mond auf der ersten Wolke übernachtete — —

Noch minder thut mir die verbesserte Lesart Lessings zu dieser Stelle Gnüge: — — sie ist gesuchter und metaphysischer,[a]) als alle vorige Lesarten; und kurz! sollte in Spence nicht mehr Vorrat zu Erläuterung der Alten sein, insonderheit wenn ein besserer Kopf die Spencischen Kompilationen von Parallelstellen nutzte? Aber freilich bleibe ihm die Grille, daß die Dichter bei jeder kleinen Ähnlichkeit ein Kunstwerk kopieret haben müssen. Herr Lessing widerlegt sie in einigen Beispielen,[b]) und bei manchen hätte auch aus dem innern Baue der dichterischen Schilderungen erwiesen

a) p. 87 [56, 32 ff.]. b) p. 90. 91 [58 f.].

7. Annibale Carracci (1560—1609), der begabteste Künstler aus der durch die Begründung des Eklekticismus in der Geschichte der Malerei epochemachenden Familie der Carracci. Sein Hauptwerk sind die mythologischen Fresken im Palazzo Farnese zu Rom, die er zum Teil mit Hilfe seines Bruders Agostino ausführte. — 9 ff. Il. V, 768 ff — 20 f. keinen Leitband, ebenso Kalligone II, 30 (SWS. XXII, 135) „dieser Armband“.

werden können, daß sie aus der Phantasie des Dichters, und nicht von der Arbeit des Künstlers, geflossen, weil sie sich sonst dem Dichter anders hätten vorstellen müssen.

11.

Es können kritische Betrachtungen nicht leicht nutzbarer sein, als wenn Lessing gegen Spence über den Unterschied disputiert,[a]) in welchem dem Künstler und Dichter Götter, geistige und moralische Wesen erscheinen: hiegegen wird in und außerhalb der Mauern von Troja, ich meine in Poesie und Kunst, gesündigt.

Götter und geistige Wesen. „Dem Künstler sind sie nichts als personifierte Abstracta, die beständig die ähnliche Charakterisierung behalten müssen, wenn sie erkenntlich sein sollen: dem Dichter sind sie handelnde Wesen.“[b]) Ich weiß nicht, ob dieser Unterschied so fest, und beiden Künsten so wesentlich wäre, als er hier angegeben wird — und mich dünkt, daß ein Ich weiß nicht von dieser Art, das nichts minder, als den Gebrauch der ganzen Mythologie in allen schönen Künsten und Wissenschaften, betrifft, wohl eine kleine Aufmerksamkeit verdiene.

Also sind die Götter und geistigen Wesen dem Künstler nichts als personifierte Abstrakte? Freilich so lange eine einzelne Figur nichts als ein kenntliches Bild eines himmlischen Wesens sein soll, so sind die dasselbe charakterisierenden Kennzeichen das Augenmerk. Nun aber trete diese Figur z. E. bei einem Gemälde in Handlung, gesetzt die Handlung flösse auch nicht aus ihrem Charakter: so bald tritt die historische Mythologie in die Stelle der emblematischen: und die Gestalt ist nicht mehr durch das, was sie ist, sondern was sie thut, kenntlich. Herr Lessing giebt dies zu;[c]) nur meint er, die Handlungen müssen nicht ihrem Charakter widersprechen; und aus dem Beispiele, das er giebt, sehe ich, daß er in Untersuchung dieses Widerspruchs sehr fein ist. Eine Venus, meint

a) p. 113—118 [70—73].
b) p. 99. 100 [62, 31 ff. freies Cit. L.: wirkliche handelnde W.].
c) p. 100. 101 [63 f.].

8. hingegen (AD) ist ebenso sicher ein Druck-, wie 9 Dichtkunst (AD, bildender Kunst B) ein Schreibfehler; ich habe daher Heynes und Suphans Verbesserungen aufgenommen. — 8 f. in ... Troja, Horaz Epist. I, 2, 16: Iliacos intra muros peccatur et extra. — 11. personifierte nach Lessings Sprachgebrauch (Blümner zu 56, 4) = personifizierte.

er, die ihrem Sohne die Waffen giebt, könne freilich gebildet werden: denn hier bliebe sie noch eine Göttin der Liebe: ihr könne noch alle Anmut und Schönheit gegeben werden, die ihr als Göttin der Liebe zukomme: sie werde vielmehr als solche durch diese Handlung noch kennbarer; aber eine zürnende, eine verachtende Venus ganz und gar nicht. — Ich bin in der Ausdehnung dieses Unterschiedes nicht Herr Lessings Meinung.

Götter und geistige Wesen sind dem Künstler freilich personifierte Abstrakta, und Charakterfiguren, so lange er sie allein, bloß in einem ihnen gemäßen Anstande, oder höchstens in einer intransitiven Handlung bilden soll; aber alsdann sind sie es nur aus Not, aus Muß, um kenntlich zu sein. Venus, Juno, Minerva haben diese und keine andre Bildung der Schönheit, nicht als wenn diese immer ein innerer Charakterzug ihres abstrakten Wesens wäre; gnug, daß sie ein von Dichtern einmal beliebtes und festgesetztes äußeres Kennzeichen dieser Gottheit ist. Ich verstehe mich nicht gnug auf den abstrakten Begriff der Liebe, als daß ich wissen könnte, ob jede Kleinigkeit bei der Bildung der Venus, und keiner andern göttlichen Schönheit, da sei, weil sie notwendig das Abstractum der Liebe charakterisiere? ob z. E. das ὑγρόν ihrer Augen, und das Lächeln ihrer Wangen, und das Grübchen ihres Kinnes zu diesem Begriffe so unentbehrlich sei, als auf der andern Seite die majestätische Brust der Juno, und die schlanke Taille der Diana, und die unschuldige Miene der Hebe, zu diesem Begriffe eben hinderlich sein müßte. Ich habe nie die Mythologie als ein solch Register allgemeiner Begriffe studiert, und bin allemal in die Enge geraten, wenn ich gesehen, wie andre sie am liebsten auf solche Art angesehen.

So viel ist einmal gewiß, daß Dichter, und kein anderer, die Mythologie erfunden und bestimmt, und da wette ich, fürwahr nicht als eine Galerie abstrakter Ideen, die sie etwa in Figuren zeigten. Wo bleibe ich mit den allerdichterischten Geschichten Homers, wenn ich mir seine Götter, nach Damms Lehrart, nur als handelnde Abstrakte betrachten wollte? Es sind himmlische Individua, die freilich durch ihre Handlungen sich einen Charakter festsetzen, aber

7. Zu 195, 13. — 33. Damm (vgl. zu T. III, 1, 224, 13). „Seine in Allegorien zwar gekünstelte, aber so reiche Götterlehre, als ich keine andre im Kleinen kenne", wie H. das Werk im 3. W. (SWS. III, 452, $_{140}$) charakterisiert, ersch. Berlin 1763 u. d. T.: „Einleitung in die Götterlehre und Fabelgeschichte der ältesten griechischen und römischen Welt."

nicht da sind, diese und jene Idee in Figur zu zeigen: ein ausnehmender Unterschied. Venus kann immer die Göttin der Liebe sein; nicht aber alles, was sie bei Homer thut, geschieht deswegen, um die Idee der Liebe in Figur zu repräsentieren: Vulkan mag sein, was er will; wenn er den Göttern ihren Nektarbecher umreicht, ist er nichts als — ihr Mundschenke.

Ich schließe also: daß Götter und geistige Wesen „bei dem Dichter nicht bloß handelnde Wesen sind, die über ihren allgemeinen Charakter noch andre Eigenschaften und Affekten haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstechen können", wie Herr Lessing sagt;[a]) sondern daß diese andre Eigenschaften und Affekten, kurz! eine gewisse eigne Individualität ihr wahres Wesen, und der allgemeine Charakter, der etwa aus dieser Individualität abgezogen, nur ein späterer, unvollkommener Begriff sei, der immer untergeordnet bleiben mußte, ja bei Dichtern oft in gar keinen Betracht komme.

Nun schließe ich weiter. Wenn also in der Mythologie und Geisterlehre der ältesten Dichter der individuelle, oder historisch handelnde Teil vor dem charakteristisch handelnden das Übergewicht behält: und eben diese Dichter doch die ursprünglichen Stifter und Väter dieser Mythologie und Geisterlehre gewesen; so sei die bildende Kunst, so fern sie mythologisch ist, bloß ihre Dienerin. Sie entlehnt ihre Geschöpfe und Vorstellungen, so fern sie sie brauchen und ausdrücken kann.

Bei jeder einzelnen Figur also, und mithin meistens bei den Werken der Bildhauer, die einzelne Gestalten bilden, fodert es der Mangel, die Grenzen, nicht aber das Wesen der Kunst, die Personen mehr charakteristisch, als individuell, auszudrücken: denn sonst verirren sie sich in die Menge historischer Personen, und laufen Gefahr, unkenntlich zu werden.

So bald es aber dem Künstler die Grenzen seiner Kunst verstatten, dem Dichter zu folgen; so gleich nimmt der Dichter, dem eigentlich die Mythologie gehört, sein Recht wieder, und die Anordnung des Kunstwerks wird, dem Ursprunge mythologischer Ideen gemäß, dichterisch. Bloß um das Unkenntliche zu vermeiden, schränkte er sich auf die abstrakte Idee ein; Not und Dürftigkeit war sein Gesetz: ist aber dies Gesetz — diese Furcht gehoben;

a) p. 99 [62, 31 ff.].

kann er auf andere Art hoffen, kenntlich zu werden, als durch die einförmige Charaktervorstellung; verbeut das Wesen seiner Kunst diese andre Art der Kenntlichkeit nicht; erreicht er durch dieselbe gar einen Zweck, den er durch die abstrakte Idee nicht erlangen konnte: so hat er mit dem Dichter einerlei Rechte. Die ganze Mythologie ist eigentlich ein Land dichterischer Ideen, und auch wenn sie der Künstler bildet, wird er Dichter.

Und bei diesem ganzen Privilegium des Künstlers, worauf kommt sein unumschränkter Gebrauch an? auf das Wort: Handlung. Kann der Künstler, z. E. Maler, seinem Werke Handlung geben; kann er mehrere Personen gruppieren, die gemeinschaftlich eine poetische oder historische Situation vorstellen, kenntlich und schön vorstellen können; o so vergesse er sicher die innere und äußere Charakteristik seiner Götter, die ihm sonst einzeln notwendig waren. Immerhin lasse er auch seine Handlung dem abstrakten Charakter sichtlich widersprechen: immerhin male er uns auch eine auf ihren Cupido zürnende Venus; denn wenn sie auch in diesem Augenblick nicht die Liebe selbst bliebe, so bleibt sie doch, was sie ursprünglich ist, die Göttin der Liebe, die Mutter des Cupido. Kann er Venus und den getöteten Adonis in malerische Handlung bringen: so rufen wir der Venus mit dem Dichter zu: „was schläfst du, Cytherea, auf purpurnen Decken! Stehe auf, Unglückselige, zeuch Trauerkleider an, und schlage an deine Brust, und klage der ganzen Welt: er ist nicht mehr, der schöne Adonis!“ und immerhin wollen wir auch Adonis sehen, wie ihn der Dichter sieht: „Er liegt, der schöne Adonis liegt ausgestreckt auf dem Gebirge. Ein mörderischer Zahn hat seine zarte Hüfte verletzt. Noch einen letzten Seufzer atmet er: schwarzes Blut rinnt über den Leib, der blendender ist, als Schnee. Das Licht seiner Augen verlischt: die Lippen erblassen: Adonis stirbt.“ Stirbt Adonis etwa als die Idee ehelicher Liebe und Glückseligkeit und Schönheit? trauret Venus, um die Idee der Liebe in Maske zu zeigen? Wird die letztere jedem gesunden mythologischen Auge deswegen hier kenntlich werden, weil sie das Abstractum der Liebe macht? Nein, das Süjet des Gemäldes ist dichterisch, ist historisch: so auch die Figuren des Künstlers? Jedesmal, daß er sie dazu machen kann: wohl! so vergesse ich die abstrakte Idee, die er in einer

22—30. Bion 1, 2—5. 7—11. — 32 f. in Maske, vgl. Laok. 72, 21 f.

einzigen Figur nur aus Not vorstellen mußte. Cupido, der die Psyche plaget, und Jupiter, der den Ganymed entführet, Diane, die den Endymion besucht, und Venus, die ihre geritzte Haut beweinet — ich verspreche dem Künstler, in diesem Augenblicke keine personifierten Abstrakta zu suchen, im Jupiter keinen Präsidenten der Götter, in Dianens Gesichte keine jungfräuliche Keuschheit: in Venus kein schmachtendes Liebäugeln, und in Cupido keinen spielenden Verführer. Alle diese Wesen gehören dem Dichter, und der Künstler läßt sie ihm, wo er sie ihm lassen kann. —

Ich weiß nicht, wie enge dem Künstler der mythische Cyklus werden müßte, wenn Herr Lessing ihm alle historische und dichterische Situationen untersagte, ihm nur zuließe, in ihm personifierte Abstrakta zu suchen, und jeden kleinen Widerspruch, der in der Handlung gegen die abstrakte Idee des Charakters (ein Idol der neuern Mythologisten!) vorkäme, verböte. Lebe alsdenn wohl, handlungsvolle Kunst! du bist in der Mythologie eine Galerie einförmiger Ideen, abstrakter Charakter!

„Wenn der Dichter Abstracta personifieret: so sind sie durch den Namen, und durch das, was er sie thun läßt, gnugsam charakterisiert. Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personifierten Abstractis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder hat bei dem Künstler die Not erfunden; wozu aber den Künstler die Not treibet, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Not nichts weiß? Es sei ihm also Regel, die Bedürfnisse der Malerei nicht zu seinem Reichtume zu machen, und seine Wesen mit Sinnbildern der Kunst auszustaffieren. Er lasse sein Wesen handeln, und bediene sich auch poetischer Attribute" — u. s. w. Wie gerne, wie unermüdet hört man Herr Lessing sprechen,[a]) wenn er — doch ich will nicht loben. Sollte alles dies nicht auch auf den vorbetrachteten Fall der Kunstkomposition gelten? Der Maler findet im Lande des Dichters personifierte Abstrakte, die auch in seinem Gemälde, durch das, was er sie thun läßt, gnugsam charakterisiert sind. Dem Künstler einer Figur fehlt dies Mittel: er muß also seinen personifierten Abstractis Sinnbilder geben, durch welche sie kenntlich werden; aber diese Sinnbilder erfand bei ihm die Not?

a) p. 115. 116 [71 f. z. T. freies Citat].

17. Charakter (Charaktere S.), zu 146, 17. — 29. Zu 195, 13.

Wozu also den Künstler *ohne Handlung* die Not trieb, warum sollte sich das der Künstler *mit Handlung* aufdringen lassen, wenn er von dieser Not nicht weiß? Es sei ihm also Regel, auch das, was seiner Kunst *Bedürfnis* ist im andern Fall, nicht zu seinem Reichtume zu machen, seine Wesen nicht mit Sinnbildern zu überhäufen, sie, wo sie als höhere Individua in Handlung erscheinen, nicht zu Puppen auszustaffieren, und am mindsten es gar zum Hauptsatze seiner Kunst zu machen: „mir sind die Personen der Mythologie nichts als personifierte Abstracta, die beständig die ähnliche Charakterisierung beibehalten müssen, wenn sie erkenntlich sein sollen.“ Bei diesem Grundsatze, was wird aus der Kunst, die Kompositionen liefern soll? Eine Maskerade symbolischer und allegorischer Puppen!

Es giebt also selbst unter den Künsten, die sich auf Zeichnung gründen, noch immer beträchtliche Unterschiede, die eine oder die andere mehr dem Dichterischen nähern. Die Bildhauerkunst entsteht ihr am weitesten: die Malerei aber, in ihrer Komposition zumal, zumal in der Komposition dichterischer Geschöpfe, die ursprünglich Wesen der Einbildungskraft und nicht des Anschauens sind, tritt der Poesie weit näher. Sie hat ein Drama ihrer Figuren: sie stellt alle bloß in der Absicht zusammen, um eine Handlung zu repräsentieren: sie läßt also so viel möglich weg, was zur Handlung nicht gehört, oder ihr gar widerspräche. Sollte in jedem Kunstwerke von Komposition jede mythologische Person mit allem dem Zubehör überladen werden, der ihr zukommen mag, aber zu dieser Handlung nicht gehört: sollte sie der historische und dichterische Maler nur als personifierte Abstrakta behandeln sollen, die beständig die ähnliche Charakterisierung beibehalten müssen: welch ein verwirrendes und zerstreuendes Geschleppe von symbolischen Zeichen und charakterisierenden Prädikaten! Soll Venus in einem Gemälde von Komposition nie anders, als *die Liebe selbst* (und nicht bloß als die Göttin der Liebe), erscheinen, und *als die Liebe selbst* jedesmal charakterisiert werden; und alle teilnehmende Personen ebenfalls so, jede nach ihrer Art — weg mit dem Ball in Maske. Der Maler war hier in der Komposition eines dichterischen Süjets Dichter: seine Figuren sollen sich durch

7. zu *Puppen ausstaffieren*, vgl. Laok. 72, 17 f. — 8—11. Laok. 62, 29—31. — 17. *entsteht* in seltener räumlicher Bedeutung: ab-, fern stehn; vgl. DWB. III, 631 ff. 1) u. 2).

Handlung kenntlich machen: auf diese Handlung sollen sich die Attribute beziehen, die er ihnen giebt: solche, die zu dieser Vorstellung nicht gehören, so lange nur die Person noch kenntlich bleibet, lasse er weg: er opfere dem Mangel, der Notwendigkeit seiner Kunst so wenig auf, als er darf, und am allerwenigsten mache er diesen Mangel, dies Gesetz der Not zu seiner allgemeinen, wesentlichen Regel: bei dem Künstler sind Götter und geistige Wesen personifierte Abstrakta, „die beständig die ähnliche Charakterisierung behalten müssen."[a]) Ich sage umgekehrt: auch bei ihm sollen Götter und geistige Wesen sich durch Handlung charakterisieren, wo sie es können; und bloß im Fall, wo sie es nicht können, sich als personifierte Abstrakte, durch die ihnen beigelegte Symbole, kenntlich machen. Im Grunde also einerlei Gesetz, einerlei Freiheit.

12.

Von Seiten der Dichtkunst kann es keine nötigere Lehre geben, als die:[b]) der Dichter mache sich die Bedürfnisse der Malerei nicht zu seinem Reichtume: er staffiere die Wesen seiner Einbildungskraft nicht malerisch aus, lasse sie handeln, und auch die Attribute, womit er sie bezeichnet, müssen handelnd, poetisch, nicht malerisch sein. So dichten die alten Dichter: die neuern malen.

Unter den Römern in ihrer besten poetischen Zeit ist vor allen Horaz ein Liebhaber von moralischen Wesen, von personifierten Abstractis; diese Personendichtung ist mit ein Hauptstrich seines Genies, und hat seine Oden sehr verschönert. Da eine solche moralische Person bei ihm gemeiniglich schnell, mit wenigen, aber lebendigen Attributen, und recht in die Handlung der Ode auf einmal hineintritt: so lieben wir den angenehmen Sylphen, die schöne Sylphide, die uns so gelegen vorüber rauschet. Wie süß ist sein Bild der lächelnden Venus, die der Scherz und die Amors umflattern:

— Erycina ridens
Quam Jocus circumvolat et Cupido —

Welch ein Bild! wenn Furcht und Sorge ihren Herrn auch zu Schiffe verfolgen, auch hinter ihm zu Pferde sitzen, auch des

a) p. 99 [62, 30]. b) p. 116 [72].

32 f. Carm. I, 2, 33 sq. — 33—36, 1. Carm. III, 1, 37—40; II, 16, 11 sq.

Nachts um die Dächer der Reichen flattern: wenn der Tod mit seinem Fuß an die Hütten der Armen, und an die Paläste der Mächtigen mit gleichen Schlägen anpochet: wenn das Glück —

Ich komme jetzt auf die Ode Horazens, die an solchen Personen-Dichtungen die reichste ist, und wo die personifierten Abstrakta den Auslegern manche saure Viertelstunde gemacht haben. Das Glück selbst, die Notwendigkeit, die Hoffnung, die Treue u. s. w. sind als moralische Wesen in diese Ode zusammengruppiert, und das Ganze des Gesanges selbst ist einem personifierten Abstracto gewidmet. — Man errät es, daß ich von der Ode ans Glück[a]) rede. Baxter sucht hier, wie gewöhnlich, in ihr seine lieben Dilogien,[b]) und Geßner[c]) geht vielleicht auf der andern Seite zu weit, daß er sie für eine Abhandlung über den Artikel Glück erklärt: doch wir wollen ohne vorgefaßte Meinung lesen.

Gleich zu Anfange ruft Horaz nicht eigentlich das Glück als ein Abstractum an, um nach Geßners Meinung einen locum darüber durchzuhandeln; sondern die Göttin des Glücks, und zwar zunächst die, so zu Antium verehret wurde. Die ganze Ode tritt also gleich aus dem Lichte eines allgemeinen Begriffes weg; und wird ein römisches, ein Familienstück der Stadt Anzo: ein Altarstück in dem Tempel dieser Stadtgöttin. Ein Einwohner von Anzo sollte aufleben, um uns diese Ode aus seiner Vaterstadt zu erklären, und wie würde der uns mit manchem ehrlichen locus communis auslachen, den wir dem Glücke überhaupt aus dieser Ode andichten, weil wir nicht die Ehre haben, die Göttin zu kennen, der die Ode als ein Individualstück gewidmet ist.

Welches sind nun die Attribute dieser Göttin? „Sie kann erniedrigen und erhöhen!" So gesagt, wäre dies Attribut freilich nichts als locus communis; allein, wie es Horaz sagt, wird es römisch. Dies Glück in Antium ist eine Römergöttin: sie beschäftigt sich mit den Revolutionen des Staats, die Horaz vielleicht eben damals vor sich sahe: sie giebt und stürzet Triumphe um. So wenig der afrikanische Jupiter eben der römische Jupiter,

a) Lib. I. Od. 35.
b) Horat. ed. Baxt. p. 49.
c) Eclog. Horat. edit. Gessner, p. 71.

1—3. Carm. I, 4, 13 sq. — 11. William Baxter († 1723), Horazkritiker, vgl. Adrastea V, 61 ff. (SWS. XXIV, 198 ff.). — 12. Gesner, zu T. III, 1, 146, 13.

und die Madonna in Loretto völlig die Madonna in Parma ist: so ist nicht so ganz diese Fortuna jedwede andere: sie ist Antium eigen, und römisch gesinnet.

„Rings um ihr Bild geht der flehende Landmann, und der Schiffer des karpathischen Meers mit seiner Bitte." Ich weiß nicht, warum Baxter hierüber bis in den Mond reiset, und da sortem fortunae sucht; auch ist mir die Geßnersche Erklärung: daß die Stürme des Meers aus unbekannten Ursachen kommen, nicht vorausgesehen werden können, also dem Glücke zuzuschreiben sind, u. s. w. zu allgemein; und endlich die Klotzische Erläuterung,[a]) daß das Glück auf Münzen mit Kornähren, mit Schiffankern, und wer weiß womit mehr? gebildet werde, ist für mich und für Horaz noch gelehrter. Vermutlich hat Horaz, der Einfältige! an nichts gedacht, als daß Antium, die Wohnung der Fortuna, Landeinwohner habe, und nahe an der See liege: der Tempel des Glücks also von beiderlei Art Leuten Besuch erhalte.

„Dich fürchtet der rauhe Dacier, und die flüchtigen Scythen: Städte und Völker: und das wilde Latium: die Mütter der barbarischen Könige, und die bepurpurten Tyrannen." Allein genommen wäre nichts leichter zu erklären, als diese Strophe: sie schilderte nämlich die Göttin des Glücks römisch gesinnet: vor ihr müssen die Feinde, die Rebellen, die Tyrannen Roms zittern; aber nun der Zusatz:

Iniurioso ne pede proruas
Stantem columnam; neu populus frequens
Ad arma cessantes ad arma
Concitet imperiumque frangat.

So sind über nichts so leicht artigere Dinge gesagt worden, als über diese stehende Säule: Baxtern[b]) dünkte sie sehr emphatisch August zu sein, ohne zu bedenken, ob auch die Feinde, die rebellischen Vasallen Roms, vor dem Sturze Augusts so bange sein würden. Geßner verstand, dem locus communis: de Fortuna, den er in dieser Ode fand, gemäß, „jeden Menschen, auf den sich andere wie auf eine Säule stützen", ohne uns zu sagen, wie sich dieser Allgemeinsatz zwischen Dacier und Scythen, Barbarn und Tyrannen schicke. Meine Wenigkeit findet in dieser stehenden

a) Vindic. Horat. p. 152. b) Baxt. Horat. p. 50.

Säule — nun? nichts als eine stehende Säule: eine Säule, die, vielleicht in Anzo, mit dem Namen Roms bezeichnet, vor der Fortuna stand, wie ja sonst dem Glücke, der Ruhe, der Sicherheit solche Säulen pflegen hingestellt zu werden.[a]) Nun fiel Horazen das Bild ihres Unwillens ein: wie? wenn sie ihren Fuß ausstreckte, und die Säule stürzte? So wäre dieser Sturz ein Sinnbild, dem Poeten ein Loosungszeichen von dem Sturze Roms. In Haufen würde das Volk zu Waffen eilen: zu Waffen auch die noch Säumenden rufen, und das Reich, diese ungeheure Weltsäule, zerbrechen. Die ganze Ode läßt mutmaßen, daß manche zur Zeit Horaz' sich regende Welle ihm diesen Sturm prophezeiet, oder mit seinem Bilde, daß Fortuna schon damals ihren großen Zeh zu regen schien, um an die Säule zu treffen. — Wie aber fürchten sich davor Dacier und Scythen, Barbarn und Tyrannen — keine Römer, keine Patrioten? Horaz sagt nicht: daß jene sich davor, vor diesem Umsturze fürchten; sondern, daß sie die Göttin des Glücks fürchten und scheuen: sie, die über Rom wache, und die Säule desselben vor sich habe; die aber auch mit einem Fußstoße dasselbe stürzen könne: diese Allmächtige fürchten und scheuen Scythen und Barbarn (denn was könnten ihr diese für ein anderes Opfer bringen, als Furcht?), und warten auf den Augenblick ihres Entschlusses, der damals sich schien zu nähern.

Bisher ist die Ode ein römisches National- und ein Antiatisches Familienstück gewesen; sie fängt an, symbolischer zu werden:

— te semper anteit serva (saeva) Necessitas
Clavos trabales et cuneos manu
  Gestans ahena; nec severus
    Uncus abest, liquidumque plumbum.

Seit dem es Kunstrichter von Geschmacke giebt, ist mehr als einer mit diesem Bilde Horaz' nicht zufrieden gewesen. Sanadon zuerst unterstand sich, zu sagen, daß dies Gemälde, in seinem Detail genommen, schöner auf der Leinwand, als in einer heroischen Ode, wäre. Ich weiß nicht, ob Sanadons Gefühl hierin nicht fein und

a) Addison's Dialog. upon the Usefullness of ancient Medals, p. 47.

30 ff. Vgl. Laok. 73, 16 ff. u. Anm. Sanadons Horazübersetzung (Les Poésies d'Horace, traduites en françois avec des remarques et des dissertations critiques) erschien Paris 1728. — 34. Vgl. Blümner zu Laok. 53, 22.

richtig bleibe, ob ich gleich den Spott über ihn gelesen:[a]) quod haec imago non placuit bono *Sanadonio,* sui ingenii homo est, delicatus mehercle! et venustulus. Ich weiß nicht, ob dieser sui ingenii homo, delicatus mehercle et venustulus mit der mächtigen Widerlegung zufrieden sein könnte: neque enim intellexisse videtur, quam divina sint: *ahena manus, severus uncus.* Ich, der nicht fein gnug ist, das Göttliche in einem ahena manus, in einem severus uncus zu erblicken, fühle mit Sanadon gleich, und glaube, daß jeder, der die Ode in einem Strome fortlieset, bei diesem Bilde es fühlen werde, daß er festgehalten wird, daß er vor einer bemalten Leinwand stehen bleibe: und das will niemand in der Ode.

Mögen also alle diese Werkzeuge attirail patibulaire, oder Befestigungswerke, oder Symbole der höchsten Macht Fortunens sein: die eherne Hand und der severus uncus mögen Herrn Klotz so göttlich scheinen, als sie wollen: die Stelle bleibt eine der frostigsten im Horaz.

Ob aber deswegen, weil „diese Attribute für das Auge und nicht für das Gehör gemacht sind, und alle Begriffe, die wir durch das Auge erhalten sollten, wenn man sie uns durch das Gehör beibringen will, eine größere Anstrengung erfodern, und einer geringern Klarheit fähig sind"?[b]) Herr Lessing thut mir mit diesem Grunde, wenigstens so wie er ihn ausdrückt, so wenig ein Gnügen, als Sanadon oder Klotz: denn wäre ein Begriff, den man ursprünglich durch das Auge erhält, deswegen nicht für das Gehör, weil sich mit dem Ohre nicht sehen läßt; so verlöre die Poesie ihren ganzen Anteil an sinnlichen Gegenständen des Auges: und was bleibt ihr da übrig? Nicht also, weil die Attribute: Nägel, Klammern, Blei, sich sehen und nicht hören lassen, nicht deswegen machen sie die Stelle frostig: denn wer wird nicht gleich, wenn er uncus, plumbum, clavos höret, nicht sogleich mit seiner Einbildungskraft uncum, plumbum, clavos s e h e n? wem wird Anstrengung nötig sein, sich diese Dinge, wenn er sie durch das Gehör empfängt, so klar zu denken, als wenn er sie sähe? Wegen der Attribute selbst also kann wohl die Stelle Horaz' nicht frostig werden; aber wohl wegen der K o m p o s i t i o n dieser Attribute zu einem Bilde. Die Necessitas geht vor der Fortuna

a) Klotz. Vindic. Horat. p. 154. b) Laok. p. 118 [73, 25—28].

voraus — wohl! und wir erwarten, wozu sie gehen, was sie ausrichten wolle? Sie trägt Keule und Nagel — wohl! wozu trägt sie sie? — Es fehlt ihr auch nicht Klammer und fließend Blei — hier wird der poetische Leser ungeduldig — was brauche ich alles das zu wissen, was ihr fehlt, oder nicht fehlt? was sie hat oder nicht hat? ich höre ja nicht, was sie damit will, oder soll? ich stehe vor einem toten Gemälde. Was sie damit soll? antwortet Herr Klotz:[a]) „sie soll damit die Macht des Glücks anzeigen, die Göttin anzeigen, der nichts widerstehet, der alles weichen muß, die Göttin von unwandelbarem Willen. Wie schön alles passet! Das Gemälde muß allen gefallen, die poetischen Geist haben." Hätte Herr Klotz gesagt, die malerischen Geist haben, so recht! — aber die poetischen Geist haben? ich wüßte nicht, was in der Wirkung des Gemäldes Poetisches wäre. Der Dichter hat einen andern Pinsel, die Göttin zu charakterisieren, der nichts widersteht, der alles weichen muß, die von unwandelbarem Willen ist, als daß er ihr ein Stück Blei, und Eisen in die Hand gebe, und sie damit traben lasse: die mindeste Handlung, ja das bloße Wort: sie ist die Göttin, der nichts widersteht, der alles weichen muß, ist besser, als eine mit Mordgewehren wandelnde Figur. Kurz: nicht die Beschaffenheit der Attribute selbst, daß sie fürs Auge sind, auch nicht eben die Gehäuftheit der Attribute ist der Fehler des Bildes, sondern die Komposition derselben zu einer bloßen Symbole: zu einer Symbole, die nichts thut, die mit ihrem prosaischen nec abest bloß da steht, damit ihr nichts an ihrem Umgehänge fehle, damit sie als eine völlige Symbole in einem Gemälde paradiere — dies beleidigt den Leser, insonderheit in einer Horazischen Ode. Er ruft ihr gleichsam zu, an der Handlung der Ode mit Teil zu nehmen, oder sich weg zu machen, auf eine Leinwand, an eine Wand, in ein Gemälde der Fortuna.

Und wie kam Horaz zu der toten Figur? Wahrscheinlich, daß er sie von einem solchen Gemälde kopierte, daß er sie mit den Zügen kopierte, mit denen sie vielleicht im Tempel zu Antium anzutreffen war. Was also in einer Ode Horaz' auf den locus

a) Vindic. Horat. p. 154. 155.

24. 27. Symbole hier u. ö. (SWS. III, 398_{55}. 400_{57}. 402_{60}. 419_{88}. 425_{98}. 427_{101}) als Feminin gebraucht, vielleicht nach lat. symbola (συμβολή), das aber seiner Bedeutung („Beitrag") nach mit symbolum (σύμβολον, Sinnbild) nicht zusammenfällt.

communis des Glücks ein befremdender Fehler sein würde, das findet in einer Ode auf die Fortune von Anzo wenigstens eine entschuldigende Deutung. Es verewigte ein Gemälde, ein schönes symbolisches Gemälde, das ein Schatz des Tempels sein konnte, in welchen diese Ode, als ein Schatz, auch hingehörte. Man kritisiere Horazen nicht als Dichter, sondern hier als Dichter für Anzo.

Ich glaube hiemit auch den folgenden moralischen Wesen Licht und Deutung gegeben zu haben, die man so sehr verkannt hat:

> Te Spes et albo rara Fides colit
> Velata panno —

Spence hat unrecht, daß er in dieser Stelle eine dünngekleidete Figur findet:[a]) allein er hat recht, daß es eine malerische Figur sei, wie aus dem Zusatze weiß gekleidet erhellet, und die Ursache, weshalb weiß gekleidet darf ich nicht erst mit dem Scholiasten in der alten Gewohnheit suchen, daß die Priester der Treue ihr Opfer mit weiß verhülltem Haupte brachten; ich habe sie näher: welche Kleidung käme in einem Gemälde der Treue zu, als die Kleidung der Unschuld? Ist aber die Figur aus einem Gemälde: wie unnütz zerbricht sich Bentley den Kopf darüber, daß Hoffnung und Treue dem Glücke als Begleiterinnen beigegeben werden? Wenn dies Gemälde des Glücks in Anzo war: wie reich und schön wäre die Vorstellung desselben!

Nun fängt Horaz an, über diese reiche Deutung zu allegorisieren: Hoffnung und Treue sind dem Glücke zu Begleiterinnen gegeben — zu Begleiterinnen? „so werden sie dasselbe auch immer begleiten! auch wenn es sein Kleid ändern, auch wenn es die Paläste der Großen feindlich verlassen sollte. Das ist nur der treulose Pöbel, das ist nur eine meineidige Hure, die alsdenn zurück tritt: nur hinterlistige Freunde zerstieben, wenn die Weinbecher leer sind: so sind nicht Hoffnung und Treue." Ich sehe hier so wenig Widerspruch,[b]) als bei einer erbaulichen allegorischen

a) [Polymetis,] Dialog. X.
b) Den größten hat Bentlei gefunden. S. seinen Horaz über diese Ode.

15. weshalb fehlt A und ist eine Ergänzung Suphans; Düntzer ergänzt dieses. — 34. Richard Bentleys († 1742) Horazausgabe erschien zuerst in Cambridge 1711. Vgl. den Adrasteaaufsatz über B. (SWS. XXIV, 185_{27}), wo H. noch der Amsterdamerausg. (1713) erwähnt u. ihr den Vorzug giebt.

Deutung, und zwar einer Figur, die ihrem Namen nach doppelsinnig ist, nur immer sein kann.

Und mit dieser Deutung eben bahnet sich Horaz den Weg, seinen August, und den damaligen Zustand des römischen Reichs der Glücksgöttin zu empfehlen — eine Materie, die seine Ode schließet. Ich finde also nichts minder, als ein Abstractum, das Glück, in ihr abgehandelt: wie man etwa, wenn man sich die Überschrift aus einem Wörterbuche erklärt, meinen könnte; es ist die Glücksgöttin in Anzo, eine römischgesinnte Glücksgöttin, die auch nach den damaligen Umständen sich Roms annehmen soll. Aus Antium also, aus Rom, und aus der damaligen Zeit müssen auch die personifierten Ideen dieser Ode Licht nehmen; oder man schielet. Auch Herr Klotz scheint mit seinen Erläuterungen aus Steinen und Münzen[a]) wohl nicht den Endzweck gehabt zu haben, sich selbst von dem poetischen Baue dieser Horazischen Ode Rechenschaft zu geben: wie es doch bei ihr vorzüglich anginge. Wenn überhaupt der Gebrauch personifierter Geschöpfe aus einem lyrischen Dichter erklärt werden sollte; so ist der erste dazu — Horaz, Er, der diese schönen Gespenster ungemein liebt, und in Einführung derselben sehr charakteristisch ist; ein Kenner Horaz' zeige uns diese Seite!

Aber auch der epische Dichter hat personifierte Ideen nötig, die man gemeiniglich Maschinen zu nennen gewohnt ist — wie soll er sie erschaffen? Als symbolische Wesen des Künstlers, als Allegorieen, oder als handelnde Subjekte? Wenn ein Dichter es nötig hat, sich vom Künstler zu unterscheiden, so ist's der Dichter der Epopee, insonderheit in seinen Maschinen — ich wollte, daß Herr Lessing darauf gekommen wäre!

Ich weiß, daß manche sich Leidenschaften, Tugenden und Laster und ein ganzes Heer moralischer Personen zu Maschinen personifiert haben: allein, ich weiß auch, wie frostig, wie überflüssig diese Maschinen oft ganze Gedichte herunter erschienen sind, bloß weil sie als personifierte Abstrakta erschienen, weil ihnen Individualität fehlte. Ein wirkliches Abstraktum in Person zu malen, ihm äußere Gestalt zu geben, um es dichterisch bekannt zu machen,

a) Vindic. Horat.

29. manche, wie z. B. auch J. E. Schlegel in seinem nachgelassenen Fragment eines Heldengedichts Heinrich der Löwe, das H. schon in der Allg. Deutschen Bibl. (1767 SWS. IV, 235 f.) Anlaß gab, sich über diese „epischen Maschinen" auszusprechen.

geht ohne Symbole nicht an; denn im Innern, im Wesen eines abstrakten Begriffes liegen nicht Farben und Gestalten. Der Dichter läuft also Gefahr, daß, wenn er uns eine lange Seite herab die Unschuld, den Neid, die Naturlehre u. s. w. symbolisch gemalt hat, wir hinterher fragen: wie sah das Ding aus? Alle einzelne charakterisierende Züge sind vergessen: wie kann ich sie zusammen nehmen, daß ein ganzes Bild vor mir stehe? Er hat die Arbeit der Danaiden gehabt, immer neue Züge zu schöpfen, die aber augenblicklich wieder wegschlüpfen, und jetzt stehe ich, und habe in meinem löcherichten Siebe — nichts.

Nun soll diese abstrakte Person als Maschine handeln; natürlich nicht anders, als aus ihrem Wesen, wie die Unschuld, der Neid, der Zorn handeln muß. So sehe ich ja jeden ihrer Tritte voraus: jede ihrer Reden verrate ich schon aus ihrem Namen; nur diesen brauche ich, nur die Idee selbst, und das Übrige wird poetische Einkleidung, ein Redezierat. Das ganze Wesen ist aus einem Begriffe geschaffen, und in ein Wort eingehüllt: kann es mich also rühren? epische Bewunderung in mir erregen? mir einen ungewohnten großen Anblick gewähren? Eine solche Schöpfung durch ein Wort, das jeder nachsagen, das jeder voraus ausdenken kann, ist — Spielwerk.

Nein! Homers Maschinen sind keine abstrakten Begriffe: es sind Subjekte, die aus sich handeln, vollstimmige Individua. Nicht kann ich es aus einer willkürlichen Idee erraten, wie hier und da Jupiter und Juno, und Minerva handeln werden, weil sie Einkleidungen dieser Idee sind. Alle seine Götter sind erdichtete Personen; aber Personen, mit vollständig bestimmter Denkart, mit Schwachheiten und Stärke, mit Fehlern und Tugenden, mit allem, was zu einem daseienden Wesen gehört. Sie zeigen nicht bloß Gedanken, Worte, Handlungen; sondern ich sehe auch aus der Art, aus dem Zusammenhange dieser Gedanken, Worte, Handlungen, daß sie aus dem Innersten eines Individuums fließen: der Poet bezaubert mich, daß, so lange ich lese, ich ein solches Wesen glaube. Ihr Herren Allegoristen, ihr Namenschöpfer von Maschinen, ihr Ideenbildhauer der epischen Dichtkunst — das thut ihr nicht! ihr malet, ihr schildert; und so lese ich euch auch, als Maler, als Schilderer; nicht als Dichter, nicht als zweite

14. errate B u. mit (?) S. Vgl. Z. 24.

Prometheus, nicht als Schöpfer unsterblicher Götter und sterblicher Menschen.

Auch die kleinen Wesen der Einbildung, welche die Bahn des Homerischen Gedichts gleichsam nur einmal querüber durchgehen, Furcht, Schrecken, und die unersättlich wütende Zwietracht erscheinen bei ihm[a]) *persönlicher*, als Allegorieen erscheinen: die letzte z. E. als die Schwester und Gesellin Mars', des Menschenwürgers, mit ihm in Gesellschaft, mitten im Schlachtgetümmel. Dies alles dämpfet das Allegorische in der hohen Idee, „daß sie, anfangs klein, sich erhebe, und, indem sie auf dem Boden der Erde einhergeht, ihr Haupt in den Wolken habe", wir sehen immer doch mehr eine Person, als einen Begriff, unter einer Person vorgestellt.

Für personifierte Abstrakta, für allegorische Maschinen, als solche betrachtet, hat Homer keinen Platz; nur den Reden seiner Helden[b]) läßt ers, die *Gebete* u. s. w. zu allegorisieren, die also aus ihrem Munde, nicht aber eigentlich aus seiner Schöpferhand kamen, die also gesprochen und gedacht, nicht aber dichterisch gebildet, gleichsam im Gedichte gesehen werden sollten. Aber auch selbst da sucht er sie, wo er kann, in das Licht eines bestehenden Wesens zu kleiden; er flicht sie in die Genealogie der Götter; er giebt ihnen einen historischen Zug zu; er malt das Allegorische nicht aus mit Prädikaten, sondern läßt es kaum durch den Namen, durch die historischen Züge, durch die dichterischen Attribute *durchblicken*. So wenig ist's bei Homer Hauptzweck zu allegorisieren, und am mindesten zu allegorisieren für Künstler. — —

Hier Winkelmanns Werk von der Allegorie: ich bleibe aber bei zween andern Gefährten auf dem Wege: wie der Künstler den Dichter, insonderheit der griechische Künstler Homer nachahmen könne? Diese Gefährten sind Caylus und Lessing.

13.

Und dünke mich jetzt im besten Teile[c]) des Lessingschen Werks, wo es die Vorschriften des Grafen einschränkt, wo es die Art der

a) Iliad. *Δ*. v. 440—443. Iliad. *Γ*. v. 2.
b) Z. E. Agamemnons Rede von der Göttin Ate T. 78 etc. [91]. Phönix' Rede von den Gebeten Iliad. *Ι*. v. 499 [ff.].
c) p. 119.—149. [74—90]

26. „Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst" (Dresden 1766).

Vorstellung Homers, und eines Künstlers unterscheidet, wo es ein Muster von praktischem Scharfsinne ist. Mit Verwunderung also muß jeder Leser, der Lessingen verstehet, die verwirrenden Widersprüche[a]) gelesen haben, die — — doch hierüber darf ich die Verteidigung des Verfassers selbst[b]) als bekannt voraussetzen.

Ich gehe also ins Detail. „Homer bearbeitet sichtbare und unsichtbare Wesen; diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben, bei ihr ist alles sichtbar; und auf einerlei Art sichtbar.“[c])

„Das Mittel also, dessen sich die Malerei bedienet, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Kompositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke.[d])

„Diese Wolke scheint aus Homer selbst entlehnt zu sein.“[e])

„Wer sieht aber nicht, daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts, als eine poetische Redensart, für unsichtbar machen, sein soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisiert, und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden.“[f])

Mit dem Unterschiede, den Herr Lessing angiebt, bin ich zufrieden; nur der Grund des Unterschiedes, den er angiebt, ist nicht der meine.

Wozu soll die Wolke bei dem Dichter und Maler? zur Verhüllung. Wo sie also nicht verhüllen kann, da ist sie nicht Wolke mehr, da bleibe sie weg. So bei dem Maler. Sie soll verhüllen, und verhüllet nicht: sie läßt den verhüllten Helden noch sichtbar: er steht hinter einer spanischen Wand, und ruft uns zu: „ich bin unsichtbar, ich soll nicht gesehen werden: ich bin nicht zu Hause.“ Diese Ursache, dünkt mich, ist die wahre.

Aber die, daß die Wolke aus einem Dichter entlehnt, bei ihm nichts als eine poetische Redensart, bei dem Künstler hingegen eine wirkliche Wolke, und also ein poetischer Ausdruck auf eine befremdende Weise realisiert sei; die Ursache scheint minder Stich zu halten.

Homers Nebel ist ein poetischer Nebel; ist er aber damit eine poetische Redensart, ein künstlicher Ausdruck, statt „unsichtbar

a) Klotz geschnittene Steine hin und wieder.
b) Hamb. Zeitung 1768. Nr. 97 [D. Nat.-Litt. 66 (= Lessings WW. IX), 2, 34 ff.; vgl. S. 8].
c) Laok. p. 130 [79, 9—12]. d) p. 137 [83, 5—7]. e) p. 137 [83, 9]. f) p. 137. 138 [83, 18—22].

25. Vgl. Laok. 83, 23.

werden"?[a]) Wenn Achilles nach dem in die Wolke verborgnen und schnell entrückten Hektor noch dreimal mit der Lanze zustößt: soll dies „in der Sprache des Dichters weiter nichts heißen, als daß Achilles so wütend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er gemerkt, daß er keinen Feind vor sich habe"? Ich darf sagen, daß ich bei Homer „eine solche Phrasessprache des Dichters" nicht kenne, und nicht kennen mag. Homer, ein Feind aller künstlichen Figuren der Einkleidung, die nichts als solche, nichts als poetischer Zierat, sein sollen (nach Herrn Lessings Erklärung, was ist diese Wolke, diese poetische Redensart anders, als eine solche Wortblume?), Homer wird auf solchem Wege einer der nüchternen Dichter unsrer Zeiten, die prosaisch denken, und poetisch sprechen, deren gradus ad Parnassum die Zauberkammer ist, ihre Gedanken der Prose in eine Sprache des Dichters, in poetische Redarten zu verwandeln. Bei solchen mag alsdenn eine prosaisierende Schulexposition Statt finden: „er ward mit einer Wolke bedeckt, das ist: er ward aus den Augen des Feindes weggebracht: Achill stieß dreimal nach dem dicken Nebel: das ist: er war so wütend, daß er noch nicht merkte, sein Feind sei weg." Was käme aber heraus, wenn man so bei Homer läse, und auch seine Götter, ihren Himmel, ihre Geräte u. s. w. durch ein solches das ist prosaisierte, und alles zu poetischen Phrasibus machte.

Nein! Homer weiß von Redarten nichts, die nichts als solche wären. Der Nebel, in den die Götter hüllen, ist bei ihm wirklicher Nebel, eine verhüllende Wolke, die mit zum Wunderbaren seiner Fiktion, mit zum epischen μῦθος seiner Götter gehört. So lange er mich in dieser poetischen Welt, in welcher Götter und Helden kämpfen, wie bezaubert, fest hält: so lange mich seine Minerva durch diese wunderbaren und schrecklichen Auftritte führt, und mir die Augen erhöht hat, nicht bloß streitende Menschen, sondern auch kämpfende und verwundete Götter zu erblicken; so lange sehe ich auch diesen Nebel ebenso gläubig, als den Gott selbst, der die Wolke um seinen Liebling webt. Beide, der Gott und seine Wolke, haben ein gleich poetisches Wesen; wenn ich das eine prosaisiere, muß auch hinter den andern ein grammatisches das ist kommen, und dann verliere ich die ganze mythische

a) p. 137 [83, 19 f.].

1—5. Vgl. Laok. 84, 3—8. — 28 ff. Vgl. Il. V, 127 ff.

Schöpfung in Homer. Ich bin nicht mehr in dem epischen Treffen eines Dichters; sondern in einer historischen Feldschlacht: ich lese nach der Taktik: ich sehe nach dem gewöhnlichen Augenmaße.

Herr Lessing scheint darnach gesehen zu haben; wenigstens überredet er uns, darnach sehen zu können.[a]) „Keinen wirklichen Nebel sahe Achilles nicht, und das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel — sondern in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen können, hüllet ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir das, was in einem Nebel ist, unsichtbar denken.“ Welche Unterscheidungen! welche Amphibolien! „Keinen wirklichen Nebel sahe Achilles nicht.“ Ja! der poetische Held sahe ihn, und dreimal stieß er noch mit seinem Spieße nach dem Nebel. „Das Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand in der schnellen Entrückung!“ Wunderbar! wo ich mir schon wirksame Götter, eine wunderbare Entrückung denken kann, und denke; bin ich da nicht ein Skrupler, am Nebel abdingen zu wollen? „Nur weil die Entrückung schnell vorging, hüllt ihn der Dichter ein; nicht, weil man einen Nebel gesehen, sondern, weil wir das, was in einem Nebel ist, unsichtbar denken.“ So! und deswegen stößt Achilles dreimal nach dem Nebel, nicht, weil er einen Nebel sahe, sondern, weil er das, was in einem Nebel ist, sich als unsichtbar dachte! O der Homerische Don-Quixote! o der Cervantische Homer!

„Neptun verfinstert die Augen Achilles'; in der That aber sind des Achilles Augen nicht verfinstert, sondern — —“ Was man uns doch sagen will! Neptun gießt dem Achilles Dunkel um die Augen, er rückt Äneas fort: er hat ihn in Sicherheit gebracht, ihn ermahnt, nicht wider Achilles zu streiten, ihn verlassen — nun muß er erst zurück kommen, um dem Achilles den Nebel von seinen Augen zu nehmen,[b]) und Achilles — hat keinen Nebel vor Augen gehabt! es ist nur so so gesagt, daß seine Augen verdunkelt worden? — — Achilles bekommt das Licht seiner Augen wieder, er erseufzet, er stutzt über das Wunder: er

a) p. 138. 139. [84, 8—16] b) Iliad. *Υ.* v. 341. 342 etc.

27 f. Laok. 84, 18 f. 21 f.

sieht den Spieß auf der Erde, den Mann hinweg! er erstaunt, er spricht mit sich, mit seiner großen Seele, mutmaßet auf die Götter — — „Wie? wird ein Homerischer Orthodox sagen, ist es nicht ein sträflicher Unglaube, an dem Nebel der Götter zu zweifeln, wenn man ein so augenscheinliches Wunder der Verblendung, eine so feierliche Scene sieht! Wer Homerische Götter glaubt, muß auch die Wolke ihrer Hand glauben!“ — —

Die Wolkendogmatik der griechischen Götter muß Herrn Lessing anders bekannt sein, als mir: denn er fährt fort, Dinge zu behaupten, die wider alle schöne Sichtbarkeit Homerischer Erscheinungen laufen. „Unsichtbar sein, sagt er, ist der natürliche Zustand der Götter Homers; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen werden; sondern es bedarf einer Erleuchtung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Zwar läßt Homer auch Gottheiten sich dann und wann in eine Wolke hüllen, aber nur alsdenn, wenn sie von andern Göttern nicht wollen gesehen werden.“[a]) Folgendes wird zeigen, daß Herr Lessing in seiner Wolkentheorie der griechischen Götter — — ein Ketzer sei.

„Unsichtbar sein, ist der natürliche Zustand der Götter;“ wie kommt es denn, wenn ich fragen darf, daß Götter wider Willen können gesehen werden? daß man sie unvermutet überraschen darf, wenn sie nicht gesehen sein wollen? Es war ein Glaubensartikel bei den Griechen, daß nichts gefährlicher sei, als ein solcher überraschender Anblick,[b]) und mancher unglücklicher Unschuldige hatte darüber ein Opfer werden müssen. Pallas, die keuscheste der Göttinnen, die vor Keuschheit sich selbst kaum nackt zu sehen wagte, die wohl am mindesten unter allen Göttinnen jene falsche Jungfernscheu besaß, sich zu verstecken, und doch wollen gesehen zu werden, diese jungfräuliche Pallas wählet sich den sichersten, den geheimsten Ort, um ihre Gorgone abzulegen: sie badet sich, und ein eben so ehrlicher Tiresias überrascht sie, siehet sie wider seinen

a) Laok. p. 140. 141. [85, 4—8. 20 f.]
b) Callimach. hymn. in Pallad. Dianam etc.

7. Wolke [in] ihrer H. ergänzt S. — 34. „Callimach. hymn. V. *εἰς λουτρὰ τῆς Παλλάδος* v. 53 ss. 100 ss. Hymnus III *εἰς Ἄρτεμιν* hat auf die 'badende Diana' keinen Bezug. Das Citat ist so unsicher wie der Text, zu dem es gehört. 'Kalydon', der Überrascher der Göttin [99, 8], ist eine höchst fragwürdige Gestalt, an deren Dasein vielleicht eine mißverstandene Virgilstelle (VII, 306) den meisten Anteil hat.“ S.

Willen, erblindet. Indessen um den Unschuldigen einiger Maßen schadlos zu halten, giebt Pallas — ihm nicht das Gesicht wieder; denn dies ließ ihre Jungfräulichkeit nicht zu; sondern die Gabe der Weissagung. Wie hätte Pallas wider ihren und Tiresias' Willen überraschet werden können, wenn „unsichtbar sein, der natürliche Zustand der Götter wäre"?

Wie der Pallas: so ging es auch der badenden keuschen Diana. Kalydon sah sie, ebenfalls wider seinen und der Göttin Willen, und ward zu Steine. So ging es selbst dem Jupiter, da er in seinem liebsten Vergnügen einmal seine Wolke vergessen hatte. Er ward, da er bei der Rhea schlief, von Haliakmon, wider Willen seiner, und seiner geliebten Beischläferin, und seines Überraschers, in seiner Schäferstunde gestört — wie das? wenn unsichtbar sein, der natürliche Zustand der Götter wäre".

Ich will solche gestörte Schäferstunden der Götter und Göttinnen nicht aufzählen. Meine Muse ist diesmal nicht so, wie die Schwester des Amors, die,

— — wie die Mädchen alle thun,
Verliebte gern beschleichet. —

Ich führe, statt aller, das Epigramm aus der Anthologie[a]) an, in seinem einfältigen Scherze, in seiner naiven Schalkheit: „Werde ja niemand in meinen Wassern eine der Najaden, oder die Venus mit ihren Grazien nackt gewahr: selbst wenn es ohne Vorsatz sein sollte; denn immer ist nach Homers Ausspruche der offenbare Anblick der Götter gefährlich, und wer darf Homer widersprechen?" Um die verborgne Schalkheit einzusehen, die in diesem Epigramm liegt, merke man sich den Doppelsinn, der in dem Worte „offenbarer Anblick" liegt; der Epigrammatist meint nackt; Homer meint „ohne fremde Einkleidung, wie die Götter sind". Die Stelle Homers bestätigt also unsere Meinung: und scheint gar ein Axiom in der griechischen Mythologie geworden zu sein.

Juno nämlich, die dem Achilles zu Hilfe will, macht den Lehrspruch:[b]) daß, wenn Achilles einen Gott gegen sich sehen würde: so müßte er erschrecken: denn „fürchterlich ist der Anblick

a) Anthol., L. IV. c. 19. epig. v. 33. [Anthol. Palat. IX, 625. Dübner. „Nach der ältesten von Planudes selbst herrührenden Einteilung müßte es L. IV. c. 18 ep. 33 heißen; nach der Anordnung des Stephanus (Paris 1566) IV, 19. 20." S.]

b) Iliad. Υ. v. 131. *Χαλεποὶ δὲ θεοὶ φαίνεσθαι ἐναργεῖς.*

der Götter, wenn sie offenbar (wenn sie ohne menschliche Einhüllung) erscheinen". Wie ist unsichtbar sein also ihr natürlicher Zustand?

Nach diesem Axiom scheint Homer in seiner ganzen Götterdichtung zu verfahren. Sind die Götter *unter sich*, so sind sie auch unter sich sichtbar; sollen sie aber unter Menschen wirken — unerkannt oder erkannt, darnach richtet sich das Schema ihrer Erscheinung. Phöbus Apollo[a]) steigt vom Himmel herab in seiner ganzen göttlichen Gestalt: Köcher und Bogen ruhen auf seiner Schulter: auf seiner Schulter klingen die Pfeile bei seinem zornigen Gange. Nun hatte er sich schon von den Höhen des Himmels herabgelassen, und ging *der Nacht gleich*: bis er sich weit von den Schiffen niedersetzen, und seine pestbringenden Pfeile auslassen konnte. Warum muß er sich der Nacht gleich, das ist: mit Dunkel bedeckt, bei den Griechen vorbei schleichen, und nur seine Gestalt annehmen, da er fern vom Anblicke der Schiffe und Menschen ist? — Wenn die Homerischen Götter schon an sich menschlichen Augen unsichtbar sind, wenn es keiner Abschneidung der Lichtstrahlen bedarf, um *nicht*; sondern einer Erhöhung des Gesichts, um gesehen zu werden? Will ich nicht wieder zur heiligen Allegorie fliehen, so ist die Wolke vergebens.

Und wie oft hätte sie alsdenn Homer vergebens! In einem Nebel[b]) steigt Thetis aus dem Meere hervor, bis sie vor ihrem Sohn hinsaß, und sich ihm in Gestalt zu erkennen gab. In einer Wolke steigt sie zum Jupiter hinauf: eine dichte Wolke warf Jupiter[c]) um sich, da er auf Ida saß, die Schlacht übersehen, und nicht gesehen sein wollte. Eine Wolke ist bei Homer mehr als einmal die Kleidung der Götter, wenn sie in einer Situation, die nicht auf andre wirkt, in einer intransitiven Stellung erscheinen. Ihr Körper ist zwar nur, *wie ein* Körper, der Lebenssaft ihrer Adern ist nur *gleichsam* wie Blut,[d]) d. i. nicht so grob und irdisch, als ein menschlicher Körper; doch aber immer

a) Iliad. *Α*. v. 47. (*νυκτὶ ἐοικώς*)
b) Iliad. *Α*. v. 359. (*ἠΰτ' ὀμίχλη*)
c) Iliad. *Θ*. v. 50.
d) Iliad. *E*. v. 340.—342.

13 f. Diese Erklärung ist unhaltbar; *νυκτὶ ἐοικώς* heißt einfach „der Nacht gleich" oder „finster" (von dem „zürnenden", *χωομένοιο*), nicht „in Dunkel gehüllt" oder damit bedeckt, und von einem „Vorbeischleichen" und später wieder „seine Gestalt annehmen" steht bei Homer kein Wort. Das Beispiel für den an sich richtigen Satz ist also nicht glücklich gewählt. — 21 f. *In e. N.*, vielmehr: „wie ein Nebel stieg sie schnell aus dem Meere empor." Mit der Gestalt hat dieses Bild rascher Erhebung aus dem Wasser nichts zu thun. — 23 f. *In einer Wolke*, vielmehr: in der Morgendämmerung, früh am Morgen (*ἠερίη δ' ἀνέβη μέγαν οὐρανὸν Οὔλυμπόν τε* *Α* 497; vgl. 557). Auch diese beiden letzten Beispiele treffen nicht zu.

Blut, das zu vergießen, ein Körper, der zu verwunden, wie weit mehr zu sehen ist. So wird Venus von Diomedes verwundet, ob er sie gleich als Göttin erkennet:[a]) und um sie zu trösten, erzählt ihre Mutter Dione,[b]) was schon von jeher die Himmlischen von den Sterblichen haben erleiden müssen, wie Mars von zween seiner tapferen Feinde gebunden, ins Gefängnis geworfen, dreizehen Monate lang gefangen gehalten, und mit genauer Not vom Merkur heimlich gerettet sei: wie Juno verwundet, Pluto verwundet — — was darf's, die mythologischen Geschichte her zu erzählen, die alle wenigstens so viel zeigen, daß nach der Homerischen Göttertheorie der Satz zu hoch klinge: „Unsichtbar sein, ist der Zustand der Götter: einer Erhöhung des Gesichts bedarf's, um nur von Menschen gesehen zu werden, nicht aber einer Abbrechung der Lichtstrahlen, um nicht gesehen zu sein." Braucht's dieses nicht einmal, wie unmöglich, daß ein Gott wider Willen erkannt, gebunden, verwundet werde? Wenn er den menschlichen Augen seiner Natur nach nicht bloß entgeht, sondern dieselben durch ein Wunder erst erhöhet werden sollen, wie sinnlos alsdenn, seiner Natur nach, verwundbar, für den Helden überwindlich zu sein? Man wird mir antworten: um einen Gott, um eine Göttin zu erkennen, mußten dem Diomedes erst von einer andern Göttin die Augen eröffnet werden; allein hier rede ich nur von dem *Verwundbarsein durch seine Natur*[c]), und schließe gerade hin: ein verwundbarer Körper muß auch ein durch seine Natur nicht unsichtbarer Körper sein: wenn unser Auge ihn der Natur desselben nach nicht treffen könnte; wie könnte *nach der Natur des Götterleibes* meine Hand ihn treffen?

Warum aber Minerva dem Diomedes erst den Nebel von den Augen nehmen mußte, um Götter und Menschen in der Schlacht zu unterscheiden?[d]) Ich kann gerade weg sagen: weil er poetisch einen Nebel vor den Augen hatte; allein ich will Homer prosaisch erklären. Wenn die Homerischen Götter unmittelbar auf Menschen, und mit Menschen wirken, z. E. streiten, kämpfen, Pferdelenken, kurz, menschliche Thaten thun wollen: so nehmen sie durchgängig

a) Ibid. v. 330. 331. b) Ibid. v. 381 [—402].

c) Auch Götter gegen Götter sind verwundbar, und Jupiter läßt der Juno und Minerva drohen, daß, wenn sie nicht zurückwichen, er sie *auf zehn Jahre lang* unheilbar verwunden wolle. Θ 404. 415. [418.]

d) Iliad. Ε. v. 116—130.

9. *Geschichte* (Plur.), zu 29, 2.

bei Homer auch bloß menschliche Gestalten an: es heißt alsdenn jedesmal bei Homer: „er gleichte sich diesem, oder jenem Helden.“[a]) Und freilich in dieser Gleichung war der Gott nicht zu erkennen: denn er war menschlich eingekleidet: nur aus den übermenschlichen Thaten, aus völlig wunderbaren Begebenheiten schlossen die Helden, daß hie oder da ein Gott seine Hand mit im Spiele haben müsse. Sie fürchteten sich also, einem so verkleideten Gotte zu begegnen, weil es bei ihnen eine Maxime geworden: „keiner lebt lange, der einem Gotte widersteht, oder schadet.“ Mit griechischer Ehrlichkeit fragt ein Held den andern, so offen zu sein, und zu sagen: ob er ein Gott, oder ein Sterblicher sei? damit er wisse, mit wem er zu thun habe. Und mit himmlischer Offenherzigkeit entdeckt sich der Gott, wenn er ins Gedränge gerät, daß man ihm aus dem Wege weichen sollte. — — Kurzum! weil das ganze Homerische Treffen voll verkleidet wandelnder Götter ist, weil der Dichter diese Hypothese wissentlich allen Helden und Streitern voraus setzt: freilich so gehört eine Minerva dazu, um diese eingekörperten Wesen vor andern Menschen kennbar zu machen. Aber nicht also, daß sie das Gesicht Diomedes' erhöhen dorfte, um Unsterbliche zu sehen: denn die Unsterblichen glichen hier Menschen; sondern, um ihm diese und jene mordende Figur kennbar zu machen, daß sie etwas mehr sei, als wofür er sie ansehe, daß sie kein Mensch, sondern ein wandelnder Gott sei,[b]) u. s. f. kurz! hier erscheinen die Götter in einem hindernden Vehiculum gleichsam, und in diesem Vehiculum sollen sie kennbar, nicht sichtbar werden.

Nun aber falle das Vehiculum weg, lasset sie bloß Götter sein: die Wunde, der Schmerz bleibt ihnen, er ist nicht mit der Gestalt weggefallen, in der sie sich menschlich verkörpert. Mars schreit auf — verläßt die Schlacht, und geht himmelauf: die Gestalt des Akamas ist also weg, und sehet da! die Wolkenhülle ist um ihn: mit Wolken gehet er zum Himmel.[c]) Und noch in seiner himmlischen Gestalt fühlt er den Schmerz, den ihm ein

a) Neptun. (Iliad. *N.* 45.) *εἰσάμενος Κάλχαντι* — Minerva (Iliad. *X.* 227.) *Δηϊφόβῳ εἰκυῖα* — (Iliad. *Δ.* 86. 87.) *Ἡ δ' ἀνδρὶ ἰκέλη Λαοδόκῳ* etc.
b) Iliad. *E.* 127.—130.
c) Iliad. *E.* 867.

8 ff. Vgl. Il. V, 407. VI, 128 ff. — 12 ff. Il. XXII, 8 ff. — 16. „[bei] allen H. u. Str.“ ergänzt S. Aber vielleicht ist wissentlich als Prädikat mit „allen H. u. Str.“ zu verbinden im Sinne von „bewußt“ oder (was V mit willkürlicher Änderung einschwärzt) „bekannt“. — 29 f. Die Gestalt des Akamas, die er nach V. 462 angenommen hatte (vgl. 604).

Mensch zufügen konnte? ist die Wunde nicht der Gestalt Akamas' geblieben? sie gehört Mars: der himmlische Arzt muß sie heilen; sein göttlicher Körper war seiner Natur nach also verwundbar, wie also eben seiner Natur nach nicht sichtbar? oder gar nicht anders als unsichtbar?

Nein! mein Homer ist viel zu sinnlich, als daß er sein ganzes Gedicht durch von so geistigen Göttern, und von so feinen Allegorien, was die Wolke hie und da bedeutet? wissen sollte. Einem persischen Epopöisten würde eine solche innere Unsichtbarkeit der Götter gefallen haben; allein ein griechisches Auge will in der Epopee auch an Gottheiten schöne Körper und himmlische Gestalten erblicken: es will sie schon ihrer Natur nach in dieser schönen Sichtbarkeit sehen, und nicht erst durch ein Wunder, oder durch die außerordentliche Gnade des Dichters, eine Erleuchtung, eine Erhöhung des sterblichen Gesichts nötig haben, sie anzuschauen. Für solch ein Auge sind die griechischen Götter geschaffen. Hat aber der Dichter es nötig, sie nicht sehen zu lassen: so kleide er sie in eine Wolke; er werfe Nebel vor unsere Augen. Eine solche Wolke, in der sie erschienen, hat außerdem ja so manche hohe Nebenbegriffe: den Begriff des Himmlischen und Erhabenen, der einem himmlischen Wesen zukommt: ist sie glänzend, so der prächtigste Thron eines überirdischen Regenten; dunkel, so das Gewand des Zornigen und Fürchterlichen; schön düftend, so die Verkündigerin einer lieblichen, angenehmen Gottheit — alle diese Nebenideen liegen schon in unserm sinnlichen Verstande: sie haben den Dichtern aller Zeiten die vortrefflichsten Bilder geschaffen: und Homer sollte diesen edlen Gebrauch der Wolke unterlassen, nicht eingesehen haben? Er allein hätte damit uns bloß ein Hokuspokus einer poetischen Redensart machen wollen, um hier eine Entrückung, dort eine innere Unsichtbarkeit, doch nicht so gerade heraus zu sagen — ich sage nochmals, so kenne ich Homer nicht.

Freilich in den spätern Zeiten, da man die Homerische Mythologie quintessenziierte, und aus ihr ein paar Tropfen metaphysischen Geist abzog: da wußte man nicht gnug von der innern Unsichtbarkeit der Götter, von ihren mystischen Erscheinungen, von dem Überirdischen ihrer Epiphanien u. s. w. zu vernünfteln; allein solche Theophanien, solche feine Metaphysik über die Natur der Götter gehört in den Kreis der spätern Platonisten und Pythagoräer, und in das heilige Murmeln ihrer Geheimnisse. Ich

denke doch aber, daß wir hier nicht über Jamblichus, sondern Homer reden.

— Kurz! ich bin mit der Ursache zufrieden, daß, wenn der Maler mit seiner Wolke nicht unsichtbar machen kann, er auch dem Dichter die Wolke nicht nachäffen darf: und was braucht's da weitere Allegorien und Deutungen über den Dichter, unter denen der Dichter verloren geht? Nach meinem Gefühle gebührt den griechischen Göttern die schönste Sichtbarkeit und Jugend als ein Prädikat ihres Wesens: und ohne solche sich einen Apollo, einen Bacchus, einen Jupiter denken zu sollen, sich die Unsichtbarkeit als den natürlichen Zustand der Götter vorstellen zu müssen — das kann keine griechische Seele: kein griechischer Dichter und Künstler, ja selbst kein weiser Epikur. Mit dem Begriffe schöner Sichtbarkeit geht das Wesen der Götter, das Leben ihrer Geschichte und Thaten, die so genau bestimmten Stufen ihrer Idealgestalten, das Anziehliche ihres Umganges mit Menschenkindern: das ganze Kraftvolle der Mythologie verloren. Ich sehe nicht mehr die schönen sinnlichen griechischen Götter: ich sehe sichtbar sein wollende Phantome! Mit einer solchen Hypothese ist meine beste mythologische und poetische, und Kunstentzückung getötet! Ich mag die ketzerische Neuigkeit nicht: ich bleibe bei der alten griechischen Rechtgläubigkeit.

14.

„Auch die Größe der Homerischen Götter kann der Maler nicht nachahmen!" und was Herr Lessing darüber sagt,[a]) läuft auf die drei Ursachen hinaus: daß in der Malerei weniger das Wunderbare der poetischen Einbildung, sondern mehr die Gewohnheit zu sehen, die anschauliche Wahrheit des Auges herrsche: zweitens, daß, da die Malerei innerhalb einem Raume arbeitet, auch mehr die Proportion und Disproportion in Betracht komme, als bei dem Dichter, dessen Einbildungskraft in allen Welten des Möglichen und Wirklichen, nicht bloß also zwischen Himmel und Erde,

a) Laok. p. 131—136 [80—82].

1. Jamblichus, von den beiden Neuplatonikern dieses Namens ist hier jedenfalls der ältere aus Chalcis in Cölesyrien gemeint, der um 330 n. Chr. starb. — 23 f. Kein eigentliches Citat aus Lessings Laokoon, sondern nur die Zusammenfassung des Ergebnisses seiner Auseinandersetzung über diesen Punkt.

und am wenigsten zwischen vier engen Seiten wirket. — Drittens, daß, wo die Größe durch Kraft, Stärke, Schnelligkeit vom Dichter ausgedrückt werden konnte, der Maler in diesem Ausdrucke ihm ganz nachbleibe, da er, der für den Raum arbeitet, nicht eben Kraft, und der, der für einen Anblick arbeitet, nicht eben Schnelligkeit der Bewegung zum Mittelpunkte seiner Wirksamkeit machen kann. — Es könnte diesen Ursachen ein sehr philosophischer Mantel umgeworfen werden, wenn er des Macherlohns wert wäre.

Ich bleibe gar zu gerne bei Homer, insonderheit wenn Herr Lessing den Ausleger desselben machet. „Größe, Stärke, Schnelligkeit," sagt Herr Lessing — „Homer hat davon noch immer einen höhern wunderbarern Grad für seine Götter im Vorrat, als er seinen vorzüglichsten Helden beilegt. In Ansehung der Stärke und Schnelligkeit wird niemand diese Assertion in Abrede sein; nur dörfte er sich vielleicht der Exempel nicht gleich erinnern, aus welchen es erhellet, daß der Dichter seinen Göttern auch eine körperliche Größe gegeben, die alle natürliche Maße weit übersteiget. Selbst Ausleger des Homers, alte sowohl als neue, scheinen sich nicht allezeit dieser wunderbaren Statur seiner Götter gnugsam erinnert zu haben; welches aus den lindernden Erklärungen abzunehmen, die sie über den großen Helm der Minerva geben zu müssen glauben."[a])

Herr Lessing hat die Clarkisch-Ernestinische Ausgabe des Homer hiebei angezogen, und so sind leicht die Ausleger des Homers, alte sowohl als neue, gnugsam zu erkennen, die sich der wunderbaren Statur der Götter Homers nicht gnug erinnert; sie sind[b]) Eustathius, Clarke, der durch seine Anführung Eustathius genehmigt, und Ernesti, welcher letztere die Homerische Beschreibung des Helms der Minerva mehr auf die Festigkeit, als Größe desselben will gezogen wissen. Wie nun? ist die alle natürliche Maße weit übersteigende körperliche Größe ein Charakter der Homerischen Götter? ein eben so offenbarer, kenntlicher und notwendiger Charakterzug,

a) Laok. p. 135 [82, 5—8. 19—23. 33—36. Vgl. Blümner zu 21].
b) *E*. 744. ed. Clark.-Ernest.

5. einen, seinen ABD, verb. v. S. — 24. Sam. Clarkes Homerausgabe 1735—40, „mit der wir uns, seit Ernesti sie, nachlässig gnug, abdrucken ließ [1759—1764], auch in Deutschland ein halbes Jahrhundert getragen haben" (Adrastea SWS. XXIV, 225_{127}). — 28. Eustathius († nach 1194), Erzbischof von Thessalonich.

als Schnelligkeit und Stärke? und denn noch zum Überfluß haben die alten Meister der Bildhauerei, wie Herr Lessing überzeugt ist, das Kolossalische, das sie öfters ihren Statuen erteilten, aus dem Homer entlehnet?

So viel ist leicht zu denken, daß, wenn der Dichter seinen Göttern eine mehr als Helden= und Riesenstärke giebt, er diese Stärke auch nicht in einen Pygmäenkörper werde eingeschlossen haben: etwas, das wider alle poetische und menschliche Wahrscheinlichkeit liefe. Es wäre dem Anschaulichen des Dichters völlig entgegen, menschenähnliche Götter mit unermeßlicher Stärke wirken, und unter dem gewöhnlichen Grade von Menschengestalt sehen zu lassen. In mystischen Geheimnissen wären solche Götter willkommen, weil man um so mehr seine Geschicklichkeit zeigen kann, Knoten aufzulösen, je mehr Knoten und Widersprüche man geschlungen: aber im Felde der offenbaren Poesie sind solche Wesen Mikromegas.

Daß also die Statur des Körpers der geäußerten Stärke nicht durchaus, und schon dem sinnlichen Anblicke nach widerspreche! Nun aber weiter: wo kein übermenschlicher Grad der Stärke geäußert wird: da ist auch keine übermenschliche Größe nötig, wären es auch Götter oder Göttinnen. Ja, wo es gegenteils zum Charakter dieser und jener Gottheit gehört, diese übermenschliche Stärke nicht zu besitzen; da wäre die hypergigantische Statur in dem Anschaulichen der Dichtkunst ein unleidlicher Widerspruch. Ich denke, meine Folgerungen sind wahrscheinlich, und sie sollen gewiß werden. Homer sei Zeuge: sein Jupiter, sein Neptun, seine Minerve mögen so groß sein, als sie wollen; eine Juno von königlicher Schönheit schon nicht völlig so. Sie mag so viel Großes in ihrem Anblicke haben, daß er sie kuhäugicht[a]) nenne; so viel Erhabenes in ihrem Gliederbaue, als dem Weibe gebührt, das in Jupiters Armen ruhet: sie mag, wenn sie sich zornig auf ihrem himmlischen Throne reget, den großen Olymp erschüttern[b]) — Ideen von ihrer Hoheit und Größe! Nur daß diese im eigentlichen Verstande mir nicht zuerst durch die körperliche Statur vorgestellt werde: daß sich nicht auf diese, als auf den Hauptanblick, mein Auge heften dörfe: sonst verliere ich die Königin der Götter, die herrlichste der

a) *Βοῶπις πότνια Ἥρη.* b) Iliad. *Θ.* 198. 199.

2 ff. Laok. 83, 29—31. — 15. Anspielung auf die gleichnamige Erzählung Voltaires (Micromégas, histoire philosophique).

Göttinnen aus den Augen: ich sehe ein Riesenweib. Wo hat sie alsdenn, die Langstreckige? wo hat sie alsdenn im Himmel Raum? wie groß muß ihr himmlisches Brautgemach[a]) sein, das ihr Vulkan erbauet? wie groß der Schlüssel und das Schloß zu diesem Gemache,[b]) das kein Gott eröffnen kann, als sie? wie viel Centner Ambrosia wird sie brauchen, um ihren Körper[c]) zu säubern? wie viel Tonnen Öl, um ihn zu salben? wie groß wird ihr Kamm, ihr Gürtel, ihr Schmuck sein? wo wird sie mit Jupiter auf dem Berge Ida in ihrer süßen Umarmung[d]) Raum haben? wie, wenn er sie in seine Arme faßt, an seine königliche Brust drückt, wie wird Ida und die Erde beben? — — Ich mag nicht weiter, gnug! alles Süße und Große in dem Gemälde Homers von ihrer Ankleidung, Auszierung, und Umarmung[e]) verschwindet mit der unermeßlichen Gestalt. So bald auch nur mit einem einigen kenntlichen Zuge die gigantische Statur zum Hauptaugenmerke würde: so schwinden die Grenzen der Schönheit, oder wenn man lieber will, der höchsten Vollkommenheit im weiblichen Gliederbaue. Mein Auge erliegt, wenn es ins Ungeheure soll, und die Bewunderung, die ich jetzt fühle, verwandelt sich in eine Art von grauenvollem Selbstgefühle, und Schauder und Ekel. Hat Homer nicht also gut gethan, daß er „seiner Göttin nicht so offenbar eine körperliche Größe gab, die alle natürliche Maße weit überstiege"?

Bei seiner Venus wäre diese noch von üblerer Wirkung. Wenn sie ihm die das süße Lachen liebende Göttin[f]) ist: wo bleibt das süße Lachen im Riesengesichte eines Weibes? Der Mund möge sich auch nur zum Lächeln verziehen wollen: die Lippen sich auch nur von fern dazu regen; der sich verziehende Mund dünkt mich Verzerrung, das sich meldende Lachen wird Grimasse, und das ausbrechende Lachen ungeheures Gelächter. Und wie ungereimt dünkt mich alsdenn diese Riesengestalt, wenn sie über eine Ritzung ihrer Haut am Finger schreiet, klaget, weinet, und den ganzen Himmel erreget!

Kurz! wo **Größe und Stärke** nicht das **Hauptstück** im

a) Iliad. Ξ. 163. etc.
b) v. 168.
c) *Ἀμβροσίῃ μὲν πρῶτον ἀπὸ χροὸς ἱμερόεντος*
Λύματα πάντα κάθηρεν, ἀλείψατο δὲ λίπ' ἐλαίῳ. Iliad. Ξ. 170. 171.
d) Ξ. 346. etc.
e) Iliad. Ξ. v. 153. etc.
f) *φιλομμειδὴς Ἀφροδίτη.*

Charakter einer Gottheit ausmacht, da ist die übermenschliche Natur auch nicht ein notwendiges Augenmerk. Wo der Charakter der Gottheit damit aber gar nicht bestehen kann, z. E. die höchste Vollkommenheit eines weiblichen Gliederbaues in der Juno, und die liebreizendste Schönheit in der Tochter Dionens: da bleibe sie unsern Augen weg. Diese können, als menschliche Augen, das Ideal der hohen sowohl als der lieblichen Schönheit eines menschlich scheinenden Körpers nicht anders, als mit natürlichem Maße bestimmen: zwar mit dem Unterschiede, daß in der Malerei dies Maß in den Grenzen der Kunst bleibt, in der Poesie aber sich zu der Stufe erheben kann, die für die Phantasie des Menschen die höchste ist; daß aber auch dies Höchste für die Phantasie überschaulich, in seinem natürlichen Maße bleibe. Geht dies anschauliche Ganze verloren, übersteigt die Statur der Juno und Venus, auch nur in einer Linie, die Größe, in welcher ich mir körperliche Vollkommenheit und Schönheit gedenke: so hat der Dichter seinen Eindruck verfehlt. Nach einmal angenommenem Charakter läßt sich nicht, wie er will, den Göttern eine Größe geben, die alle natürliche Maße übersteigt; in dem natürlichen Maße, da sich körperliche Schönheit für meine Phantasie hält, muß sich auch seine Größe der Venus und Juno halten — —

Nun selbst die Gottheiten, deren Charakter und Individualität einmal eine Äußerung vorzüglicher Stärke will: Minerva, der gewaltige Erdumfasser Neptun, und denn der mächtigste aller Götter, Jupiter: Und ich wiederhole aufs neue: daß bei ihnen die körperliche Größe ihren Wirkungen nur nicht widerspreche: nicht aber, daß von Größe auf Stärke bei Homer der Schluß gemacht werden dörfe!

Homer gab uns keinen einzigen der Götter gemalet: so auch nicht ihre „alles natürliche Maß übersteigende Größe": er zeigt uns ihre Natur in Wirkung, in Bewegung.

Der große Jupiter! aber ist er bei Homer deswegen groß, weil er, wie jener Engel des Korans, von einer seiner Augen-

33 f. Augenbrane hier wie Lebensb. II, 366 f. Plastik 319, 31. 320, 9 als Fem., dagegen Pygmalion SWS. XXVIII, 271_5 Sein Augenbran (Neutr.), Leg. 27a, 11 (T. II, 319) das Augbran (Augbranen Ideen VI, 2 SWS. XIII, 215_{15}, Lebensb. II, 374). Vgl. DWB. I, 788 (Augbraue) und 804. — Ich habe diesen auch im 4. Wäldchen SWS. IV, 171 erwähnten gigantischen Engel im Koran vergebens gesucht, und wie mich Grünert belehrt, gehören derartige Monstrositäten, wie eigentlich die ganze Angelologie, der muslimischen, auf jüdischem Einfluß beruhenden Tradition an, im Koran selbst aber steht davon nichts.

branen bis zur andern sieben Tagereisen hätte? Das würde uns Jupiter der Ungeheure, nicht aber der Große dünken: Homer weiß also bessern Weg. Er winkt mit seinen schwärzlichen Augenbranen der Thetis sein höchstes Zeichen zu: das ambrosische Haar auf dem unsterblichen Haupte des Königes wallet, und der große Olympus bebt[a]) — das ist der große Jupiter! Nicht wie lang, sondern wie machtvoll seine Augenbraue und sein Haar sei: nicht, wie geräumig, sondern wie gebietend das Haupt des unsterblichen Königs: das ist das Augenmerk des Dichters. Das ist Jupiter, der Mächtige! Zevs, der Städteverwüster.

Einmal[b]) will dieser Jupiter seine überwiegende Macht vor allen Göttern recht ausdrücken: er misset sich also mit ihnen — aber an körperlicher Größe? an Länge der Arme? an Stärke der Sehnen? unwürdiger, ungeheurer Anblick! Jupiter hat einen bessern Vorschlag an seine Götter und Göttinnen. Alle sollten sich an die himmelherab hangende goldene Kette hängen, und mit allen Kräften ziehen: den Jupiter würden sie damit nicht vom Himmel zur Erde reißen können; „ich aber," fährt er fort, „wenn ich ziehen wollte, mit Erde und Meer würde ich sie aufziehen, alsdenn die Kette um den Gipfel des Olympus schlingen: da hingen sie alle in der Höhe. So weit mächtiger bin ich, als Götter und Menschen." Es kann kein erhabener und einfältiger Bild gefunden werden, als dies von der Übermacht des höchsten Gottes; allein ein Bild von der Übergröße dieses Gottes über Götter und Menschen findet sich nicht.[c])

So wird die Größe Neptunus' durch seine Schritte mehr erraten und angedeutet, als geschildert: denn eine Ausmessung seiner ganzen Gestalt, nach Maßgabe dieser Schritte, wäre ungeheuer und nicht Homerisch. Vielmehr hat der weise Dichter auch hier in Äußerung der Größe durch die Stärke, und der Stärke durch Bewegung eine Leiter gesetzt, um nach der Stufe seiner Götter auch ihnen die Würde zuzuwiegen, die die größeste Kraft mit der

a) Iliad. Α. 528.
b) Iliad. Θ. 17—27.
c) Welch ein Bild giebt der auf Ida die Wage des Schicksals haltende Jupiter! Die Schale der Griechen sinkt zur Erde: die Schale der Trojaner steigt zum Himmel — wie stark ist der wägende Arm des Gottes! Θ. 69—74. Solche Bilder liefert Homer, und keine Maßstäbe!

26. Kurz angeführt von Lessing Laok. 82, 26. — 35 ff. In A ist diese Anm. (a) zu 26 Schritte gesetzt: wie der Zusammenhang lehrt, wohl doch nur durch ein Versehn, das mir Düntzer richtig gebessert zu haben scheint. BS folgen A.

größesten Sparsamkeit des Ausdrucks äußert. So wie der höchste der Götter seine Größe durch einen Wink: so zeigt der nächste nach ihm an Hoheit, Neptun, die seinige eine Stufe tiefer — schreitend.[a]) Die Größe Minervens wird wieder durch ihre Stärke gemessen, da sie einen ungeheuren Stein[b]) ergreift, und den langstreckigen Mars zu Boden wirft. Vielleicht aber legt Herr Lessing mehr Gewicht in diesen Stein, als Homer in ihn legen wollte. „Er war ein schwarzer, rauher, großer Stein, der zum Grenzstein dahingewälzet war von Männern voriger Zeiten.“ Ob nun mit diesem Homer den Maßstab machen wollen: daß ein Held seiner Zeit gleich zween Männern, und ein Held alter Zeit gleich zween Helden, und dieser Stein also gleich so viel vierfach zusammengesetzten Mannskräften berechnet werden müsse, als Männer ihn gelegt hatten, weiß ich so genau nicht. Homer kann vielleicht bloß sagen: es war ein uralter Grenzstein. —

Auch die Größe des Helms der Minerva[c]) ist mir noch strittig; ob sie nach Maß oder Gewichte zu berechnen sei. „Um ihre Schultern legt Pallas die fürchterliche Ägis: die ringsum von Furcht umgeben, in der die Zwietracht, und die Stärke, und die wilde Mordlust: in der auch das Haupt der Gorgone, des abscheulichen Ungeheuers, eingegraben war, fürchterlich, gräulich, das Schreckbild des donnernden Zevs — aufs Haupt setzte sie den goldnen Helm — —

ἑκατὸν πόλεων πρυλέεσσ’ ἀραρυῖαν.“

Was ist nun das letzte, der den Fußvölkern aus hundert Städten gnug war? Es sei, wie Ernesti will, der den Anfall einer Armee aus hundert Städten, geschweige denn aus einer, aushalten könnte. Oder wie der Scholiast will, der die Bilder von Fußvölkern aus hundert Städten auf sich hätte eingegraben haben können: alsdenn stimmt diese Erklärung in den Zusammenhang der Beschreibung von der fürchterlichen Ägis. Oder wie andre wollen, der Helm, den die Fußvölker aus hundert Städten zu heben, zu tragen kaum hinreichten: diese Erklärung dünkt mir nach dem Tone Homers die beste; denn sie giebt das stärkste Bild von der innern

a) Iliad. *N*. 10.—45. [bes. 17—22] b) Iliad. *Φ*. 403 [—408]. c) Iliad. *E*. 737. [743 f.]

6—14. Vgl. Laok. 80, 29—81, 5.

Macht der Göttin, die sich hier in dem Tragen eines Helms, auf eine stille erhabne Weise äußert. — Es sei indessen welche von diesen Erklärungen es wolle: keine ist erdacht, um die Stelle zu lindern, sondern nur den Sinn Homers zu erklären, und nach allen dünkt mir doch die, obgleich uralte, die Herr Lessing annimmt:[a]) „der Helm, unter welchem sich so viel Streiter, als hundert Städte in das Feld zu stellen vermögen, verbergen können," diese dünkt mir unter allen die letzte. Wo ist je ein Helm dazu gewesen, um zu sehen, wie viel Streiter unter ihm Raum haben? wie müssen die Helden stehen, wenn sie mit dem Helme, wie mit einem Scheffel sollen gemessen werden? wie wäre also Homer auf dies kindische oder romantische Bild gekommen, die Streiter von hundert Städten sich in einem allgemeinen Blindekuhspiele hierunter verkriechen zu lassen? u. s. w. Kurzum! Homer giebt doch kein Maß der Minerve an ihrer Statur des Körpers geradehin; sondern läßt uns den Schluß von ihrem Helme auf ihre Größe, oder, wenn die mir schicklichste Erklärung gölte, vielmehr auf ihre innere Stärke, „sie setzte den Helm aufs Haupt, der den Kräften eines Fußvolks aus hundert Städten zu schaffen geben könnte," welch ein stilles Bild ihrer göttlichen Stärke!

Mars, der Menschenwürger, in allem roh und ungeheuer, in seinem Anfalle und in seinem Geschreie — warum sollte er's nicht auch in seinem Hinsturze sein? Und da erlaubt sich Homer das Bild, daß er, so wie er zehn tausend Menschen gleich aufschreien, auch im Falle sieben Hufen Landes[b]) bedecken kann: ein gigantischer Kerl! aber das ist auch Mars! Würde Homer jeden andern Gott ihm nachschreien, und im Falle nachstrecken lassen? Wie würde wohl der hohen Juno, oder der lieblichen Venus eine so seltene Stellung lassen? — Zudem mißt Homer seinen Kolossus, da er liegt: aufrecht wagte er's nicht, uns den ungeheuren Aufblick abzuzwingen. Zudem ist's bloß im Kampfe der Götter mit Göttern, wo Homer alle Kräfte zusammen nimmt, einen Gigantenkampf, der sich von einem menschlichen Gefechte unterschiede, zu schildern. In Schlachtordnung mit Menschen zusammengestellt, Führer menschlicher Heere, ist die übermenschliche Statur, „die alle

a) Laok. p. 135 [82, 24—26 und Blümners Anm.].
b) Iliad. Φ. 407 [Laok. 81, 18 ff.].

3 f. um — lindern, Laok. 82, 33—36. — 29. seltene, zu 19, 13.

natürliche Maße weit übersteiget," ganz verschwunden. Mars und Minerve, da sie ein Heer auf dem Schilde anführen, können sich durch goldene Kleider, durch Schönheit, durch eine ansehnliche und auszeichnende Statur in ihrer Rüstung unterscheiden; denn sie sollen ja Götter auf dem Schilde vorstellen — sie können in dieser ansehnlichen Gestalt vorragen, und die Menschenvölker etwas niedriger[a]) sein; aber an einen sieben Hufen langen Mars ist ja hier nicht zu gedenken, und ich weiß nicht, wie Herr Lessing eine Stelle für sich anführet,[b]) die nur sehr wenig von seiner Assertion beweiset. Homer lindert die Größe der unter Menschen wandelnden Götter hier so, als sie Clarke und Ernesti am vorigen Orte nicht lindern wollten, und überhaupt gehört die Vorstellung auf dem Schilde hier nicht zur Sache.

Es ist Zeit, daß ich ein Ende mache. Größe, Stärke, Schnelligkeit sind bei Homer nicht gleich wichtige Prädikate, um seine Götter von seinen vorzüglichsten Helden zu unterscheiden.[c]) Selbst von Stärke und Schnelligkeit wird niemand, der den Homer auch nur ein einziges Mal flüchtig durchlaufen, diese Assertion zugeben. Diomedes überwältigt die unkriegerische Venus, und Diomedes war doch nicht einmal Achilles. Er überwältigt Mars, und hier mag Dione für mich das Wort führen.[d])

Der Individualcharakter der Homerischen Götter und Göttinnen ist also das Hauptaugenmerk, nach welchem sich auch ihre Größe und Stärke richtet. Hier kommt kein Allgemeinsatz in Betrachtung: Charakter ist hier über Gottheit.

Es giebt also bei ihm Göttinnen, die an Stärke unter den Helden bleiben: Göttinnen also auch, die an Größe den Menschen gleich sein müssen: Götter, die eben nicht größer sein dörfen. Für das erste zeuge Venus: für das zweite Juno, Venus, und vielleicht alle Göttinnen: für das dritte Apollo.

Ferner: Größe ist niemals Hauptzweck des Dichters, um aus ihr Stärke zu folgern; sondern nur immer da, um dem Bilde der Macht und Hoheit nicht zu widersprechen.

Kann diese also durch andre Merkmale erkannt werden, um so gefälliger dem Dichter: und welches ist ein besseres Kennzeichen von Hoheit, als Macht in der Wirkung, Schnelligkeit in der Bewegung?

a) Iliad. Σ. 516—19. b) Laok. p. 136 [82, 27—32].
c) Laok. p. 135 [82, 5 ff.]. d) Iliad. *E*. 381. etc. [vgl. 101, 4—9].

15 ff. Vgl. Laok. 82, 19 f.

Aus dieser also läßt Homer auf jene schließen: nicht aber umgekehrt. Aus dem Winke Zevs', aus dem Schritt Neptuns, aus dem Wurfe der Minerva auf ihre Größe, nicht aber im Gegenteil.

So wie er gerne in seiner Schöpfung zwischen Himmel und Erde bleibt:[a]) so überspannet er auch nie gern die Phantasie in dem Maße der Größe. Wo ein Zug hierüber nötig war, ward er eingestreuet, und gelindert.

Insonderheit unter Menschen gelindert: denn zu einem Göttertreffen,[b]) und einem Götterhimmel ist schon eine kleine Überspannung zum Wunderbaren μῶρον seiner Götter notwendig. Wer kann etwas schildern, das er nie gesehen, das er bloß durch Menschenerhöhung trifft?

Und auch hier ist's für mich kein Axiom, „daß der Dichter seinen Göttern eine Größe gegeben, die alle natürliche Maße weit übersteiget". Denn Homer hat bei dem Unendlichen selbst lauter natürliche Maße, und auch deswegen unter tausend andern Ursachen ist er mein Dichter.

Ob endlich die Bildhauer das Kolossalische, das sie ihren Götterstatuen öfters erteilten, aus Homer entlehnt?[c]) — Diese Frage dünkt mich so, als jene indianische: worauf ruht die Erde? auf einem Elefanten! und worauf der Elefant? — Von wem nämlich mag denn Homer das Kolossalische entlehnt haben, das er, hie und da, diesem und jenem Gotte giebt? Mich dünkt, man könne in Ägypten den Ursprung von diesen und mehreren Homerischen Ideen finden, insonderheit an Orten, wo das Alte der Göttererzählung, wo die Tradition von mythologischen Anekdoten herrschet, die statt des Schönen, nach welchem er sonst seine Götter schaffet, ins wüste Große gehen. Ich habe Lust, über ein paar Proben dieser Behauptung einige fliegende Schriftchen[d]) zu lesen, die zu gut scheinen, um unter Schriften ihrer Art zu verfliegen, insonderheit, da mir die Aufgabe im Ganzen betrachtet: „was hat Homer von den Ägyptern entlehnet? wie hat er die alten Sagen voriger Zeiten in das Schöne seiner Kunst verändert?" groß und noch ungenutzt vorkommt.

---

a) Iliad. Θ. 13—16. b) Iliad. Φ. 385—513. c) Laok. p. 136 [83, 29 ff.]. d) Harles de Jove Homeri etc. [Erlangae 1763].

18 ff. Vielleicht eine Reminiscenz aus Diderots Brief über die Blinden, worin diese Fragen aus Saundersous Munde angeführt werden: „Demandez à un Indien, pourquoi le monde reste suspendu dans les airs, il vous repondra, qu'il est porté sur le dos d'un éléphant; et l'éléphant, sur quoi l'appuiera-t-il? Sur une tortue; et la tortue, qui la soutiendra . . .?" — 27 ff. 33. Redlich führt außer der in der Anm. citierten Schrift von Theoph. Chr. Harles (nach Meusel) noch an De Fato Homeri Gottingae 1763. Beide sind wieder abgedruckt u. d. T. Theologia Homeri in Harlesii Opuscula varii argumenti. Halis 1773.

15.

Einige Bilder, die Herr Lessing aus Homer anführt,[a]) sind nicht übersetzt, nur indirekte, und nach einzelnen Zügen vorgestellt — sie enthalten aber noch in dieser Vorstellung so viel Leben, daß ich an der Übersetzung Homers, durch einen Originalgeist, in unsere Sprache nicht verzweifle. Ich lese Gott Lob! meinen Homer in seiner Sprache: noch immer aber würde ich ihn mit Entzücken in der meinigen haben lesen wollen, wenn ein Meinhard davon auch nur einen Versuch geliefert hätte. Dieser würdige Mann besaß so viel Gabe des Ausdrucks, die Poesie einer fremden Sprache in die unsere zu prosaisieren, oder wenn man lieber will, die Prose unsrer Sprache so geschickt zum einfältigen Adel der Poesie eines fremden Ausdrucks zu erheben, daß ihn die Muse unsres Vaterlandes bestimmt zu haben schien, der Mund fremder Nationen unter uns zu werden. Dies ist, wie ich glaube, der Hauptzug seiner Verdienste; und wie hätte er diese durch eine Übersetzung Homers nicht gesteigert! Grieche muß ich überdem schon werden, wenn ich Homer lese, ich lese ihn, wo ich wolle: warum denn nicht in meiner Muttersprache? Insgeheim muß ich ihn doch in dieser schon jetzo lesen: insgeheim übersetzt ihn sich die Seele des Lesers, wo sie kann, selbst wenn sie ihn griechisch hört: und ich sinnlicher Leser! ich kann mir ohne diese geheime Gedankenübersetzung sogar kein wahrhaftig nutzbares und lebendiges Lesen Homers denken. Nur denn erst lese ich, als hörte ich ihn, wenn ich mir ihn übersetze: er singet mir griechisch vor, und eben so schnell, so harmonisch, so edel suchen ihm meine deutschen Gedanken nachzufliegen: alsdenn und alsdenn nur vermag ich mir und andern von Homer lebendige bestimmte Rechenschaft zu geben, und ihn mit ganzer Seele zu fühlen. In jedem andern Falle, glaube ich, lieset man ihn als Kommentator, als Scholiast, als Schulgelehrter, oder Sprachlehrling, und dies Lesen ist unbestimmt oder tot. Ein anderes ist, sagt Winkelmann, Homer verstehen,

a) Laok. p. 143. 151. [86. 91.]

5. Vgl. T. III, 1, 148, 29ff. — 8. Über Meinhards (zu T. III, 1, 324, 39) Plan, die Ilias und Odyssee zu übersetzen, berichtet außer Riedel (115b) und zu 115, 10—17) auch F. W. Zachariae in der Vorrede zur 2. A. (Braunschw. 1774) der „Versuche" und giebt als Probe die Prosaübersetzung von Hektors Abschied von Andromache, nachdem er sie schon früher mit anderen in den Braunschweiger gelehrten Beiträgen mitgeteilt hatte, die mir so wenig zur Hand sind als Riedels Buch.

ein anderes, sich denselben erklären können; und dies geschieht in meiner Seele nicht anders, als durch eine geheime Übersetzung, durch eine schnelle Umwandlung in meine Denkart und Sprache.

Überdem ist diese, in Betracht die Übersetzerin Homers zu werden, weit über die französische und englische hinaus; sie allein kann vielleicht einen Mittelweg zwischen Umschreibung und Schulversion, wie die meisten lateinischen sind, finden: und dieser Mittelweg heiße mit einem altdeutschen Worte, dessen starker Gebrauch uns durch so manche schlechte Ausübung verächtlich und lächerlich geworden: Verdeutschung. Freilich werde ich meinen Homer, auch wenn Meinhard ihn übersetzt hätte, in seiner Urschrift immer fort studieren; nur würde ich mich auch nicht schämen, die Übersetzung neben an liegen zu haben, bei jedem starken Bilde, das ich in meiner Muttersprache ganz fühlen *will*, in sie hinein zu blicken, mit ihr zu wetteifern, — so lese ich Homer.

Bedürfnis ist's also nicht, wenn ich mir einen Meinhardschen Homer wünsche; es ist Patriotismus, Gefühl für seine wahre Lesemethode, Gefühl für meine Muttersprache gegen so manche süßlateinische Übersetzung von Hektor und Andromache z. E. u. s. w.[a]) betrachtet: Gefühl endlich gegen die unwichtigen Gründe,[b]) womit man ein Genie, das zu interpretieren da ist, vom Homer abschrecken, und hinwegsegnen will. Wie? wenn Pope auch so gedacht hätte: wo wäre der englische Homer geblieben? und wird wohl ein vernünftiger Engländer, der Homer griechisch lesen kann, ihn nicht lesen wollen — weil ihn Pope englisch geliefert? — —

Wenn dies gute Wort über Homer hier nicht völlig an seiner Stelle steht: so hätte es doch irgendwo anders eine Stelle ver-

a) Klotz. epist. Homeric. var. loc.

b) Riedels Leben Meinhards [Denkmal des Herrn J. N. M., an den Herrn Geheimenrat Klotz. Jena 1767.] p. 60. 61.

10—17. Anspielung auf Riedels Bedenken gegen Meinhards Plan (in Versen sei eine Übersetzung unmöglich, in Prosa unzulänglich); bes. auf fg. Stelle: „So begierig ich auf Meinhards Übersetzung würde gewesen sein, so bekenne ich doch frei, daß ich meinen Homer immer im Originale würde fortstudiert haben. Neid ist es nicht gegen meine Landsleute, wenn ich ihnen einen deutschen Homer nicht wünschen will: es ist Patriotismus, sie sollen ihn griechisch lesen." Die Klotzische Bibliothek hebt (I, 3, 5 ff.) diese Bemerkungen natürlich beifällig aus mit einem hämischen Ausfall gegen die „lieben Kritiker", die einen deutschen Homer wünschten („Sie müssen mir den kleinen Zweifel nicht übel nehmen, ... ob sie auch wirklich jemals den Homer griechisch gelesen haben?"), und die Litteraturbriefe. Nicht einsichtiger urteilt Karl Lessing (an s. Bruder 26. Jän. 69, Hempel, XX, 2, 279). Vgl. Bernays Einl. zu Voßens Odyssee S. XXIII f. — Patriotismus, zu T. III, 1, 136, 22. — 22 f. Popes englischer Homer ersch. 1715—20.

dient, und ich fahre fort. „Es ist unmöglich, sagt Herr Lessing,[a]) die musikalische Malerei, welche die Worte des Dichters mit hören lassen, in eine andre Sprache überzutragen", und an einem andern Orte,[b]) wo er die fortschreitende Manier Homers vortrefflich entwickelt, entgeht ihm auch nicht der Vorteil, den ihm seine Sprache gewährte, „die ihm nicht allein alle mögliche Freiheit in Häufung und Zusammensetzung der Beiwörter läßt, sondern auch für diese gehäuften Beiwörter eine so glückliche Ordnung hat, daß der nachteiligen Suspension ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird. An einer oder mehrern dieser Bequemlichkeiten fehlt es den neuern Sprachen durchgängig. Auch unsre Sprache hat sie nicht, oder welches einerlei ist, sie kann sie nur selten ohne Zweideutigkeit nutzen." Mir haben diese Bemerkungen einen alten Gedanken wieder in die Seele gebracht, den ich bei Homer immer empfunden, und zu dem diese einige Züge mit enthalten.

Homer sang, ehe schriftstellerische Prose da war: er weiß also von keinen geschlossenen Perioden. Nicht, als ob in ihm kein einiges Punkt wäre; die hat er, mein Leser: und hat er nicht gnug, so klecke ihm noch mehrere zu. Ich rede von keinen Unterscheidungszeichen, in welche unsre Sprachlehrer das Wesentliche des Perioden setzen, sondern von der Zusammenordnung vieler einzelnen Züge zu einem ganzen Gemälde, das daher anfängt, wo uns die Sache in die Augen fiel, Zug vor Zug uns weiter führt, aber diese Züge verschränket, so umkehret, daß der Sinn des Ganzen aufgehalten, daß er nicht eher vollendet ist, bis wir zu Ende sind. Und dies Kunststück des prosaischen Perioden, behaupte ich, hat Homer nicht. Bei ihm fällt gleichsam Zug nach Zug aus einander; er schreitet mit jedem Beiworte weiter: von keiner Verschränkung, von einer künstlichen Suspension des Sinnes weiß er nichts. „Der Grieche verbindet das Subjekt gleich mit dem ersten Prädikate, und läßt die andern nachfolgen; er sagt 'runde Räder, eherne, achtspeichichte'.[c]) So wissen wir mit eins, wovon er redet, und werden, der natürlichen Ordnung des Denkens gemäß, erst mit dem Dinge,

a) Laok. 143 [86, 32 ff.].
b) Laok. 181 [108, 9—15. 109, 1 f. letztere Stelle freies Citat].
c) Laok. 182 [108, 30 ff.].

16 ff. Zur folg. Charakteristik Homers vgl. T. III, 1, 371 f. — 18. Punkt als neutr. nach d. lat. punctum. — 19. klecke, zu 63, 15. — 29. einer, „keiner (?)" S. — 30. ersten ist in A ausgefallen.

und dann mit seinen Zufälligkeiten bekannt. Diesen Vorteil hat unsre Sprache nicht.“ Keine neuere Sprache hat ihn, die zur Prose ursprünglich gebildet worden.

Und wenn in diesem Fortschreitenden eben Homers Manier bestehet: und seine Sprache (er pflanzte sie auf seine Dichter fort) und nur seine Sprache dies Fortschreitende zur Manier, zum Gesetze ihrer Zusammenordnung macht: wie in einer Übersetzung; so wird Homer in einer Übersetzung nach dieser neuen Konstruktionsmanier, die einmal ein Gesetz unsrer Sprachen geworden, seine Manier, das Wesen seiner Poesie, das mit jedem Zuge Fortschreitende verlieren: er wird prosaisiert werden. Prosaisiert, nicht in den Farben, in den Figuren seiner Bilder: sondern in der Art ihrer Stellung, in Komposition und Manier, und da denke ich, hat er mehr verloren, als durch jedes andere! Ein solcher Verlust geht die Art des Ausdrucks in seinem ganzen Werke durch, er ist der größte, denn er hindert den Gang seiner Muse.

Ich nehme sein Bild vom herabsteigenden Apollo, und sage: So weit das Leben über das Gemälde geht, so weit ist hier der Dichter über den Prosaisten einer neuern Sprache: Apollo steigt von den Höhen des Olympus: ergrimmt: Bogen und Köcher auf der Schulter. Ich sehe ihn nicht allein herabsteigen, ich höre ihn. Mit jedem Schritte erklingen die Pfeile um die Schulter des Zornigen. Er geht einher, gleich der Nacht. Nun sitzt er gegen den Schiffen über, und schnellet — fürchterlich erklingt der silberne Bogen — den ersten Pfeil auf die Maultiere und Hunde. Sodann faßt er mit dem giftigern Pfeile die Menschen selbst; und überall lodern unaufhörlich Holzstöße mit Leichnamen. „Es ist unmöglich, sagt Herr Lessing, dessen Worte ich mich meistens bedient, die musikalische Malerei, welche die Worte des Dichters mit hören lassen, in eine andere Sprache mit überzutragen.“ Und eben so unmöglich, fahre ich fort, ist's dem Fortschreitenden des Bildes, das mit jedem Zuge weiter tritt, in einer neuern Sprache Fuß vor Fuß nachzufolgen. Mit jedem neuen Worte ist ein Gemälde.

Nun laßt uns Homer in einer neuern Sprache hören: es sei in Pope selbst, der gewiß das Maß seiner Sprache so verstand, als kein Dichter vielleicht vor und nach ihm. Umwerfen

7 f. wie — Übersetzung; „stehen geblieben aus einer älteren Fassung, die so gelautet hat: 'Und wenn in ... Zusammenordnung macht: wie in einer Übersetzung?'“ S. — 18—30. Vgl. Laok. 86, 23—87, 2.

muß er die Worte, er muß umschreiben.[a]) Ein Wort bei Homer wird ihm ein abgetrenntes Komma, ein fortlaufender Zug steht in ihm einzeln da, wie eine Erklärung. Hier nimmt er einen Umstand voraus, dort erklärt er ihn: warum er sei? kurz, die fortschreitende Manier Homers ist weg. Homers Bild ist eine ausgemalte Schilderei, ein historisches Gemälde, stillstehend, nur mit poetischen Farben. Die Poesie Homers, auch in Popes Sprache, ist poetische, schöngereimte Prose.

Um die Schwierigkeit einer Homerischen Übersetzung zu zeigen: führe ich noch eine Eigenheit in Homer an, die ich seiner Sprachmanier abgemerket, und von unsern Sprachen noch weiter abgehet. Sie ist ein gewisses Wiederkommen auf einen Hauptzug, der schon da war, und jetzt das Band sein soll, um das Bild *weiter zu führen*, und die aus einander fallenden Züge zu einem Ganzen zu verknüpfen. Exempel mögen auch dies erklären. Der zornige Apollo steigt vom Olympus: ergrimmt: Köcher und Bogen auf der Schulter — ist das Bild aus? Nein! es rollt fort, aber um die schon gelieferten Züge uns im Auge zu erhalten, scheint es die folgenden bloß aus den vorigen zu entwickeln. Köcher und Bogen auf der Schulter? Ja! die Pfeile *erklangen* auf der Schulter. *Ergrimmt* stieg Apollo nieder? Ja! sie erklangen auf der Schulter des *Zornigen*! Er *stieg nieder* — er *ging*? sie klangen also mit jedem Tritte *des Ganges*. Nun ist Homer da, wo er ausging: er schritt fort, indem er zurücktrat: er hat jeden vergangnen Zug erneuert: noch haben wir das Ganze vor Augen. Auf eben die Art rollet er sein Bild weiter. Der letzte Zug erinnerte uns an die Tritte des Schreitenden, und wird weiter geführt: der Schreitende *ging* der Nacht gleich. Weswegen Apollo Nacht um sich geworfen? hat der Dichter nicht Zeit zu sagen, er läßt es erraten, es war ein fremder Zug in seinem Gemälde hier, an die zu denken, die er jetzt, mit Nacht umdeckt, vorbei strich: er störet sich nicht im Bilde des gehenden Gottes. Nun ist der Gehende die Schiffe vorbei, weit vorbei, er sitzt, er schnellet einen Pfeil — *trifft* er, so ist das Bild zu Ende; aber noch muß es nicht zu Ende sein. Das Bild des klingenden Bogens wäre

a) The Iliad. translat. by Pope: Book. 1. v. 61.—72.

15. *dies* fehlt A: ich bedachte mich nicht diese Ergänzung Ss. als die wahrscheinlichste Besserung in den Text zu setzen. Düntzer ändert *auch* in *mich*. — 28 ff. Vgl. 100, 13 f. und Anm.

alsdenn verloren: es wird erst wieder erweckt — fürchterlich also erklingt der silberne Bogen; nun faßt der Pfeil, der erste, der andre, Tiere, Hunde, Menschen, Scheiterhaufen flammen: so flogen die Pfeile des Gottes neun Tage durch das Heer — — Jetzt ist das Gemälde zu Ende: der Gott, Bogen, Pfeil, die Wirkung derselben, alles ist vor Augen: kein Zug verloren; keine Farbe mit einem vorbeifliegenden Worte weggestorben: er weckte jede zu rechter Zeit wiederholend wieder auf: das Bild rollet zirkelnd weiter.

So machen es nicht unsre poetischen Schilderer: sie malen mit jedem Worte, und mit jedem Worte ist auch die Farbe weg: der Zug verschwunden; am Ende haben wir nur eben das Letzte: nichts mehr. So aber nicht der Erste der Dichter: er webt wiederholende Züge ein, die zum zweitenmal das Bild tiefer einprägen, eindrücken, und einen Stachel in der Seele zurück lassen, wie Eupolis, der Komödienschreiber, von dem größten Redner Griechenlandes, dem Perikles, sagte. Die Manier der Komposition seiner Bilder gleicht der Sprechart des Ulysses, dessen Worte wie die Schneeflocken flogen, das ist, wie Plinius sagt, crebre, assidue, large. Er läßt keinen Stein unbewegt, um zum Ziele zu treffen, und seine Pfeile sind, wie die des Philoktets wiederkommend.

Menelaus wird den Räuber seiner Ehre und seiner Gattin vor dem Heere ansichtig, und „freuet sich wie ein Löwe, der auf einen großen Raub fällt". Nun wäre das Bild zu Ende, aber für Homer ist's noch nicht tief gnug in der Seele. Was ist das: der auf einen großen Körper fällt? Homer fährt wiederholend fort: wenn er einen hörnichten Hirsch, oder eine wilde Ziege gefunden. Nun wäre uns wieder das Bild seiner Freude zu weit vom Auge entfernet: es rollt also weiter: hungrig war er: gierig verschlingt er's! Und um den letzten Stachel in der Seele zu lassen, von seinem gierigen Schlingen, von seiner erhaschenden Freude; so erweckt Homer hinter ihm eine laute

7 f. Ähnlich schon in d. Parallele „Homer und Bodmer" d. umgearb. 2. Fragmentens. (vgl. T. III, 1. XLI) SWS. II, 168: „nichts sagt er (Homer) halb, und nichts mit verworrenen, sich stoßenden Bildern: jedes derselben glänzet ganz und allein in seiner zirkelnden Sprache, wie das Sonnenbild im Wasser, das stille Wellen schlägt." — 12. Erste, der A, geb. nach 134, 24 f. (vgl. zu T. III, 1, 377, 29). — 14 ff. Eupolis Fr. 94, 7 (Kock, Comic. Attic. Fragm. I, 281) bei Plinius Epist. I, 20, 17; ebendaher (22) auch 19 f. die Erklärung der Homerstelle (Il. III, 222) über die „Sprechart des Ulysses". Vgl. die Verwendung beider Bilder in der Rec. über Denis' Ossian SWS. IV, 323. — 20. wiederkommend (reciproca i. e. „quom unde quid profectum redit eo") sind die Pfeile des Ph. nach dem bei Varro de lingua Lat. VII, 80 M. erhaltenen Fragment v. L. Attius' Philocteta IX (O. Ribbeck, Scaen. Rom. poes. Fragm. I, 206): Recíproca tendens nérvo equino cóncita Tela.

kommende Jagd: schnelle Hunde, blühende junge Jäger verfolgen ihn. Nun ist das Bild ganz; ich sehe den gierigen Löwen, den Raub, sein Erhaschen, und, was der Raub sei, seine Freude, und seine die Gefahr vergessende Gierigkeit. So freute sich Menelaus u. s. w.[a]) Sein Gemälde ist ein Kreisbild, wo ein Zug in den andern fällt, wo das Vorige zurück kehrt, um das Folgende zu entwickeln.

Ich müßte alle Bilder, alle Gleichnisse Homers abschreiben, wenn ich alle Beispiele geben wollte; denn sie sind alle nach einer Manier. Nicht immer strömen neue Züge herzu: die vorigen kommen wieder, malen weiter: der Tanz der Figuren kehrt in sich zurück, und bricht plötzlich ab. Handlung und Empfindung, Zustand und Bewegung wechseln: und gemeiniglich nimmt sich das Wort, das die Handlung wieder erneuern, das ein Band voriger Züge sein soll, auch dadurch aus, daß es einen Vers anfängt, und also die Rede auf sich stützet. Jedes Bild Homers ist eine musikalische Malerei: der gegebene Ton zittert noch eine Weile in unserm Ohre: will er ersterben: so tönt dieselbe Saite, der vorige Ton kommt verstärkt wieder; alle vereinigen sich zum Vollstimmigen des Bildes. So überwindet Homer das Hindernis seiner Kunst, daß ihre Wirkung gleichsam jeden Augenblick verschwindet; so macht er jeden Zug seines Bildes daurend.

Ich habe ein paar Proben von der feinen Kunst Homers in seiner Bilderkomposition von seiten der Sprache gegeben, um zu zeigen, daß ich zu einer Übersetzung vielleicht Schwierigkeiten finde, von denen manche nichts wissen, die recht viel von Homers Übersetzung sprechen können; indessen bringen mich auch diese Schwierigkeiten noch nicht zur Verzweiflung. Auch hier wird das Genie Rat finden: es wird zerstücken, und wiederholen — sterben lassen, und wieder vors Auge bringen, und dem Homer wenigstens nacheifern. — Ich wollte, daß Herr Lessing sich über dies Wiederkommende in Homers Bildern erklären möchte. Homer schildert nicht; wo er aber muß, da braucht er das angezeigte Kunststück, um mittelst jeden Augenblick schwindender, aber wiederkommender Töne das Ganze eines Eindrucks zu liefern. — — Aus der Tonkunst könnte diese Energie seiner Manier am besten erläutert werden.

---

a) Iliad. Γ. 21 [—28].

16.

Überhaupt muß man nicht denken, daß ein Philosoph, der den Unterschied zwischen Poesie und einer schönen Kunst zu entwickeln unternimmt, damit das ganze Wesen der Dichtkunst vollständig erklären wolle. Herr Lessing zeigt, was die Dichtkunst gegen Malerei gehalten nicht sei; um aber zu sehen, was sie denn an sich in ihrem ganzen Wesen völlig sei, müßte sie mit allen schwesterlichen Künsten und Wissenschaften, z. E. Musik, Tanzkunst und Redekunst verglichen, und philosophisch unterschieden werden.

„Malerei wirkt im Raume; Poesie durch Zeitfolge. Jene durch Figuren und Farben; diese durch artikulierte Töne. Jene hat also Körper, diese Handlungen zu eigentlichen Gegenständen." So weit ist Herr Lessing in seiner Entwicklung gekommen. Nun nehme ein philosophischer Tonkünstler sein Werk auf: wie fern haben Poesie und Tonkunst gemeine Regeln, da sie beide durch die Zeitfolge wirken? Wie geht jene ab, da sie Handlung singet? Der Redekünstler fahre fort: jede Rede kann Handlung schildern: wie denn die Poesie? wie in ihren verschiednen Gattungen und Arten? — Endlich diese Theorien zusammen: so hat man das Wesen der Poesie.

Auch bei der jetzigen einen Seite der Vergleichung ist's indessen, als ob mir an dem Wesen der Poesie immer etwas zur Berechnung fehle. — — Ich nehme Lessingen da das Wort auf, wo er die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten verspricht.[a])

Er schließet so: „Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andre Mittel, oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: so können neben einander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren, auf einander folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen.

„Gegenstände, die neben einander, oder deren Teile neben

a) Laok. p. 153 [92].

7. Inwiefern dies Lessing im 3. T. seines Laok. wirklich beabsichtigte, darüber vgl. Blümner a. a. O. XXXVIII f. Entwurf A. 4, 3, VI—VIII (S. 209) u. 11 (237 ff.).

einander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

„Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.“

Vielleicht würde die ganze Schlußkette untrüglich sein, wenn sie von einem festen Punkte anfinge: nun aber lasset uns zu ihm hinan. „Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andre Mittel oder Zeichen gebraucht, als die Poesie“; allerdings wahr!

„Jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit.“ Schon nicht so bestimmt! denn der Poesie sind die artikulierten Töne nicht das, was Farben und Figuren der Malerei sind!

„Wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen.“ Eben damit fällt alle Vergleichung weg. Die artikulierten Töne haben in der Poesie nicht eben dasselbe Verhältnis zu ihrem Bezeichneten, was in der Malerei Figuren und Farben zu dem ihrigen haben. Können also zwei so verschiedne Dinge ein drittes, einen ersten Grundsatz zum Unterschiede, zum Wesen beider Künste geben?

Die Zeichen der Malerei sind natürlich: die Verbindung der Zeichen mit der bezeichneten Sache ist in den Eigenschaften des Bezeichneten selbst gegründet. Die Zeichen der Poesie sind willkürlich: die artikulierten Töne haben mit der Sache nichts gemein, die sie ausdrücken sollen; sondern sind nur durch eine allgemeine Konvention für Zeichen angenommen. Ihre Natur ist also sich völlig ungleich, und das Tertium comparationis schwindet.

Malerei wirkt ganz im Raume, neben einander, durch Zeichen, die die Sache natürlich zeigen. Poesie aber nicht so durch die Succession, wie jene durch den Raum. Auf der Folge ihrer artikulierten Töne beruhet das nicht, was in der Malerei auf dem Nebeneinandersein der Teile beruhete. Das Successive ihrer Zeichen ist nichts als conditio, sine qua non, und also bloß einige Ein-

22 f. Auch auf diesen schon von Harris und Mendelssohn (Blümner XII und XVII) hervorgehobenen Unterschied gedachte Lessing im 3. T. zurückzukommen (vgl. den Entwurf A. 4, 3, I—III S. 208 und dazu 4 a—c S. 210—215 und den von Blümner zu 93, 3 citierten Brief an Nicolai. Blümners Einl. XXXVIII).

schränkung: das Coexistieren der Zeichen in der Malerei aber ist Natur der Kunst, und der Grund der malerischen Schönheit. Poesie, wenn sie freilich durch auf einander folgende Töne, das ist, Worte wirkt: so ist doch das Aufeinanderfolgen der Töne, die Succession der Worte nicht der Mittelpunkt ihrer Wirkung.

Um diesen Unterschied deutlicher zu machen: muß eine Vergleichung zwischen zweien durch natürliche Mittel wirkenden Künsten gemacht werden, zwischen Malerei und Tonkunst. Hier kann ich sagen: Malerei wirkt ganz durch den Raum, so wie Musik durch die Zeitfolge. Was bei jener das Nebeneinandersein der Farben und Figuren ist, der Grund der Schönheit, das ist bei dieser das Aufeinanderfolgen der Töne, der Grund des Wohlklanges. Wie bei jener auf dem Anblicke des Coexistierenden das Wohlgefallen, die Wirkung der Kunst beruhet; so ist in dieser das Successive, die Verknüpfung und Abwechselung der Töne das Mittel der musikalischen Wirkung. Wie also, kann ich fortfahren, jene, die Malerei, bloß durch ein Blendwerk den Begriff der Zeitfolge in uns erwecken kann: so mache sie dies Nebenwerk nie zu ihrer Hauptsache, nämlich: als Malerei durch Farben, und doch in der Zeitfolge zu wirken: sonst gehet das Wesen und alle Wirkung der Kunst verloren. Hierüber ist das Farbenklavier Zeuge. Und also im Gegenteile die Musik, die ganz durch Zeitfolge wirkt, mache es nie zum Hauptzwecke, Gegenstände des Raums musikalisch zu schildern, wie unerfahrne Stümper thun. Jene verliere sich nie aus dem Coexistenten, diese nie aus der Succession: denn beide sind die natürlichen Mittel ihrer Wirkung.

Bei der Poesie aber ist der Auftritt geändert. Hier ist das Natürliche in den Zeichen, z. E. Buchstaben, Klang, Tonfolge, zur Wirkung der Poesie wenig oder nichts: der Sinn, der durch eine willkürliche Übereinstimmung in den Worten liegt, die Seele, die den artikulierten Tönen einwohnet, ist alles. Die Succession der Töne kann der Poesie nicht so wesentlich berechnet werden, als der Malerei das Coexistieren der Farben; denn „die Zeichen haben gar nicht einerlei Verhältnis zu der bezeichneten Sache“.[a])

a) Laok p. 153 [92; vgl. oben 121 f., bes. 122, 15 ff.].

21. Farbenklavier (vgl. 126, 8 ff. u. Anm.), das aus demselben Grund im 4. Kr. W. (SWS. IV, 76 f. vgl. 121), ein „Unding“ und vom musikalischen Standpunkt Zerstr. Bl. I, 156 (SWS. XV, 235) ein „Kinderpopanz“, ein „Kinder-Jahrmarkt“ genannt wird. — 22 ff. Vgl. T. II, 327 f. 332.

Der Grund ist wankend: wie wird das Gebäude sein? Ehe wir dieses sehen, lasset uns jenen erst auf andre Art sichern. Malerei wirkt im Raume, und durch eine künstliche Vorstellung des Raums. Musik, und alle energische Künste wirken nicht bloß in, sondern auch durch die Zeitfolge, durch einen künstlichen Zeitwechsel der Töne. Ließe sich nicht das Wesen der Poesie auch auf einen solchen Hauptbegriff bringen, da sie durch willkürliche Zeichen, durch den Sinn der Worte auf die Seele wirkt? Wir wollen das Mittel dieser Wirkung Kraft nennen: und so, wie in der Metaphysik Raum, Zeit und Kraft drei Grundbegriffe sind, wie die mathematischen Wissenschaften sich alle auf einen dieser Begriffe zurückführen lassen; so wollen wir auch in der Theorie der schönen Wissenschaften und Künste sagen: die Künste, die Werke liefern, wirken im Raume: die Künste, die durch Energie wirken, in der Zeitfolge; die schönen Wissenschaften, oder vielmehr die einzige schöne Wissenschaft, die Poesie, wirkt durch Kraft. — Durch Kraft, die einmal den Worten beiwohnt, durch Kraft, die zwar durch das Ohr geht, aber unmittelbar auf die Seele wirket. Diese Kraft ist das Wesen der Poesie, nicht aber das Coexistente, oder die Succession.

Nun wird die Frage: welche Gegenstände kann diese poetische Kraft besser an die Seele bringen, Gegenstände des Raums, coexistierende Gegenstände, oder Gegenstände der Zeitsuccessionen? Und um wieder sinnlich zu reden: in welchem Medium wirkt die poetische Kraft freier, im Raume, oder in der Zeit? —

Sie wirkt im Raume: dadurch, daß sie ihre ganze Rede sinnlich macht. Bei keinem Zeichen muß das Zeichen selbst, sondern der Sinn des Zeichens empfunden werden; die Seele muß nicht das Vehiculum der Kraft, die Worte, sondern die Kraft selbst, den Sinn empfinden. Erste Art der anschauenden Erkenntnis. Sie bringt aber auch jeden Gegenstand gleichsam sichtlich vor die Seele, d. i. sie nimmt so viel Merkmale zusammen, um mit einmal den Eindruck zu machen, der Phantasie ihn vor Augen zu führen, sie mit dem Anblicke zu täuschen: zweite Art der anschauenden Kenntnis, und das Wesen der Poesie. Jene Art kann jeder lebhaften Rede, die nicht Wortklauberei oder Philosophie ist: diese Art der Poesie allein zukommen und macht ihr Wesen, das sinnlich Vollkommene in der Rede. Man kann also sagen,

4. 13 f., zu 71, 2. — 9 ff. Vgl. T. III, 1, 265, 8 ff.

daß das erste Wesentliche der Poesie wirklich eine Art von Malerei, sinnliche Vorstellung sei.

Sie wirkt in der Zeit: denn sie ist Rede. Nicht bloß erstlich, sofern die Rede natürlicher Ausdruck ist, z. E. der Leidenschaften, der Bewegungen: denn dies ist der Rand der Poesie; sondern vorzüglich, indem sie durch die Schnelligkeit, durch das Gehen und Kommen ihrer Vorstellungen, auf die Seele wirkt, und in der Abwechselung teils, teils in dem Ganzen, das sie durch die Zeitfolge erbauet, energisch wirket. Das erste hat sie auch mit einer andern Gattung der Rede gemein; das letzte aber, daß sie einer Abwechselung, und gleichsam Melodie der Vorstellungen, und Eines Ganzen fähig sei, dessen Teile sich nach und nach äußern, dessen Vollkommenheit also energesieret — dies macht sie zu einer Musik der Seele, wie sie die Griechen nannten: und diese zweite Succession hat Herr Lessing nie berühret.

Keines von beiden, allein genommen, ist ihr ganzes Wesen. Nicht die Energie, das Musikalische in ihr; denn dies kann nicht Statt finden, wenn nicht das Sinnliche ihrer Vorstellungen, das sie der Seele vormalet, vorausgesetzt wird. Nicht aber das Malerische in ihr; denn sie wirkt energisch, eben in dem Nacheinander bauet sie den Begriff vom sinnlich vollkommnen Ganzen in die Seele: nur beides zusammen genommen, kann ich sagen, das Wesen der Poesie ist Kraft, die aus dem Raum (Gegenstände, die sie sinnlich macht), in der Zeit (durch eine Folge vieler Teile zu Einem poetischen Ganzen) wirkt: kurz also sinnlich vollkommene Rede.

Nach diesen Voraussetzungen wollen wir zu Herrn Lessing zurück. Bei ihm ist der vornehmste Gegenstand der Poesie Handlungen; nur aber Er kann aus seinem Begriffe der Succession diesen Begriff ausfinden; ich gestehe es gerne, ich nicht.

25 f. Die Baumgartensche Definition des Gedichts. — 29 ff. Man muß sich der Definition aus den Abhandlungen über die Fabel I (T. VIII = D. Nat.-Litt. 65, 17, 30 f. 23, 16 ff.) erinnern, wo L. „eine Folge von Veränderungen, die zusammen ein Ganzes ausmachen" eine Handlung nennt, und gewissen Kunstrichtern, die mit diesem Worte einen allzu „materiellen Begriff" verbanden, selbst mit Bezug auf das Drama vorwirft, es habe „ihnen nie beifallen wollen, daß auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt, eine Handlung sei." Die Definition des Laokoon erscheint zunächst in Entw. A. 2, III (182, 12 ff.), wo aber Mendelssohn in seiner Bemerkung dazu Bewegungen an Stelle des Wortes Handlungen gesetzt wissen will. Und so schreibt L. wirklich infolgedessen in *A*. 4, 2, V. X. (206, 19 ff. 207, 20 ff.) und *A*. 3 (202, 49 ff.), hier aber schon wieder mit der an die Abh. üb. d. Fab. erinnernden Definition „Eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck abzielen, heißet eine Handlung", und im gedruckten Text kehrt er einfach zur ursprünglichen Fassung aus *A*. 2, III zurück.

„Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen, sind Handlungen.“ [a]) Wie? ich lasse so viel ich will auf einander folgen, jedes soll ein Körper, ein toter Anblick sein; vermöge der Succession ist keines noch Handlung. Ich sehe die Zeit fliehen, jeden Augenblick den andern jagen — sehe ich damit Handlung? Verschiedene Auftritte der Natur kommen mir vor Augen: einzeln: tote: einander nachfolgend: sehe ich Handlung? Nie wird Pater Kastells Farbenklavier mit seinem successiven Vorspielen der Farben, und wenn es auch Wellen- und Schlangenlinien wären, Handlungen liefern: nie wird eine melodische Kette von Tönen eine Kette von Handlungen heißen. Ich leugne es also, daß Gegenstände, die auf einander oder deren Teile auf einander folgen, deswegen überhaupt Handlungen heißen: und eben so leugne ich, daß, weil die Dichtkunst Successionen liefre, sie deswegen Handlungen zum Gegenstande habe.

Der Begriff des Successiven ist zu einer Handlung nur die halbe Idee: es muß ein Successives durch Kraft sein: so wird Handlung. Ich denke mir ein in der Zeitfolge wirkendes Wesen, ich denke mir Veränderungen, die durch die Kraft einer Substanz auf einander folgen: so wird Handlung. Und sind Handlungen der Gegenstand der Dichtkunst, so wette ich, wird dieser Gegenstand nie aus dem trocknen Begriff der Succession bestimmt werden können: Kraft ist der Mittelpunkt ihrer Sphäre.

Und dies ist die Kraft, die dem Innern der Worte anklebt, die Zauberkraft, die auf meine Seele durch die Phantasie und Erinnerung wirkt: sie ist das Wesen der Poesie. — Der Leser sieht, daß wir sind, wo wir waren, daß nämlich die Poesie durch willkürliche Zeichen wirke; daß in diesem Willkürlichen, in dem Sinne der Worte ganz und gar die Kraft der Poesie liege; nicht aber in der Folge der Töne und Worte, in den Lauten, so fern sie natürliche Laute sind. —

Herr Lessing indessen schließt aus dieser Folge von Tönen und

a) Laok. p. 151 [92, 21 f. genauer cit. 122, 3 f.].

8. Der Jesuitenpater Louis Bertrand Castel (1688—1757) konstruierte ein Instrument, das Farbenklavier (clavecin oculaire oder cl. de couleurs), das mittelst der Farben auf das Auge ähnlich wirken sollte wie das Klavier durch die Töne auf das Ohr. Herder gedenkt seiner und seiner Erfindung noch wiederholt bis in die letzten Jahre seines Lebens. In Goethes Geschichte der Farbenlehre ist ihm ein Kapitel der 5. Abteilung 1. Epoche gewidmet.

Worten alles; nur sehr spät fällt es ihm ein,[a]) daß die Zeichen der Poesie *willkürlich* wären: allein auch denn ponderiert er nicht, was der Einwurf: Poesie wirkt durch willkürliche Zeichen, sagen wolle.

Denn wie löset er diesen Einwurf? „Dadurch, daß mit der Schilderung körperlicher Gegenstände die Täuschung, das Hauptwerk der Poesie, verloren gehe, daß also zwar Rede an sich, aber nicht die sinnlich vollkommenste Rede, die Poesie, Körper schildern könne.“ Die Sache scheint jetzt an besserm Orte. Eben weil die Poesie *nicht malerisch* gnug sein kann, bei Schilderung körperlicher Gegenstände: so muß sie sie nicht schildern. Nicht, damit sie *nicht Malerei* sei, nicht weil sie in successiven Tönen schildert: nicht weil der Raum das Gebiet des Malers, und bloß Zeitfolge das Gebiet des Dichters sei — ich sehe bei allem keine Ursache. Das Successive in den Tönen ist, wie gesagt, dem Poeten wenig: er wirkt nicht durch sie, als natürliche Zeichen. Aber wenn ihn seine *Kraft* verläßt, wenn er mit seinen Vorstellungen unabhängig von seinen Tönen die Seele nicht *täuschen* kann: ja, dann geht der Poet verloren, dann bleibt nichts als ein Wortmaler, als ein symbolischer Namenerklärer. Aber daß sie hier noch nicht am besten Orte sei, mag — sein eignes Beispiel zeugen.[b]) Wenn es Hallers Endzweck ist, uns in seinen *Alpen* den Enzian, und seinen blauen Bruder, und die ihm ähnlichen oder unähnlichen Kräuter versmäßig kennen zu lehren; allerdings verliert er alsdenn den Zweck des Dichters, mich zu täuschen, und ich, als Leser, meinen Zweck, mich täuschen zu lassen: Dies ist alsdenn der Grund, und kein andrer. Aber wenn ich nun von Hallers Gedichte zu einem botanischen Lehrbuche gehe: wie werde ich da den Enzian und seine Brüder kennen lernen? Wie anders, als wieder durch successive Töne, durch Rede? Der Botanist wird mich von einem Teile zum andern führen: er wird mir die Verbindung dieser Teile klar machen: er wird das Kraut meiner Einbildungskraft teilweise und im ganzen vorzuzählen suchen, was freilich das Auge mit einmal übersiehet: er wird alles thun, was bei Herrn Lessing der Dichter nicht thun soll. Wird er mir verständlich werden? Darum ist nicht die Frage, wenn ich seine Worte verstehe: er

a) p. 165 [99, 17 ff.]. b) p. 168 [101].

5 ff. Kein eigentl. Citat; vgl. Laok. S. 100. 102, 29 ff.

muß mir klar werden, er muß mich auf gewisse Art täuschen. Kann er dies nicht: sehe ich die Sache bloß im einzelnen, deutlich, nicht aber im ganzen, anschauend, ein: so werde ich alsdann alle Regeln, die Herr Lessing dem Dichter giebt, auch dem Verfasser eines botanischen Lehrbuchs geben können. Ich werde zu ihm sehr ernsthaft sagen:[a]) „Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume, eines Krauts? Erst betrachten wir die Teile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Teile, und endlich das Ganze. Unsre Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einige zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich notwendig — Gesetzt nun also auch, der schriftliche Kräuterlehrer führe uns in der schönsten Ordnung von einem Teile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Teile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersiehet, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon vergessen haben. Jedennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden: dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig: es kann sie abermals und abermals überlaufen; für das Ohr hingegen sind die vernommenen Teile verloren, wenn sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück: welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuren, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen! — Solche Beschreibungen mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen recitieren lassen; nur für sich allein sagen sie wenig oder nichts.“ —

So spricht Herr Lessing zum Dichter, und warum soll ich nicht eben so zum Kräuterlehrer sprechen, der mich bloß durch Worte lehren will? Ich sehe keine Veränderung des Falles, eben denselben Gegenstand, einen Körper, eben dasselbe Mittel, ihn zu schildern, Rede, eben dieselbe Hinderung in diesem Mittel, das Successive der Rede, Worte. Folglich muß die Lektion sich so gut auf ihn, als auf jeden Wortschilderer passen.

a) p. 166. 167. [100, 12—17. 20—35. 102, 24—27. Von unwesentlicheren Änderungen abgesehn ist eines Krauts (7) v. H. zugesetzt und 12 f. steht bei L. der Dichter].

Folglich muß die Ursache: „Succession verhindert Körper zu schildern", da sie auf jede Rede trifft, da jede Rede in solchem Falle nicht das Definitum, als ein Wort, verständlich, sondern, als eine Sache, anschauend machen will — eigentlich *außer* dem Gebiete der Poesie liegen.

Folglich auch in demselben kein eigentliches, wenigstens kein öhchstes Gesetz geben können, sondern nur ein Nebenbegriff bleiben, aus dem wenig oder nichts gefolgert werden kann. — Meine ganze Schlußkette fängt von dem doppelten Grunde an: daß das Successive in den Tönen der Poesie kein *Haupt-*, kein *natürliches* Mittel ihrer Wirkung sei; sondern die Kraft, die diesen Tönen willkürlich anhängt, und nach andern Gesetzen, als der Succession der Töne, auf die Seele wirkt. Zweitens: daß das Successive der Töne ja nicht *der Poesie allein*, vielmehr *jeder Rede* zukommt, und also wenig in ihrem innern Wesen bestimmen oder unterscheiden könne. Wenn nun Herr Lessing Succession in seinem Buche zum Hauptgrunde des Unterschiedes zwischen Poesie und Malerei macht; ist da wohl die richtigste Grenzscheidung zu erwarten? —

17.

Um auf einen fruchtbarern Weg zu kommen, als dieser trockne Nebenbegriff gewähret, macht Herr Lessing einen Sprung, den ich ihm nicht nachthue. „Die Poesie schildert durch successive Töne; folglich schildert sie auch Successionen,[a]) folglich hat sie auch Successionen, und eigentlich nichts als Successionen zum Gegenstande. Successionen sind Handlungen: folglich" — und folglich hat Herr Lessing was er will; aber woher kann er's haben? Den Begriff der Handlung fand er in der Succession; und daß sie nur fortschreitende Gegenstände schildere, schloß er, weil sie in successiven Tönen schildert — wo bleibt hier die Kette? Gesetzt, daß das Aufeinanderfolgen der Töne in der Dichtkunst das wäre, was das Nebeneinandersein der Farben in der Malerei: welche Proportion ist in dem Successiven der Töne, und in dem Successiven der Gegenstände, die sie schildert: Wie weit halten diese einen Schritt? Wie kann man auch nur an Vergleichung denken? Und wie weit weniger eins aus dem andern zu schließen? — Und wenn sie

a) p. 153. 154. [92; kein wörtl. Citat]

auch denn Successionen schilderte, warum müssen diese Successionen Handlungen sein? u. s. w. Die Grenzscheidung nach solch einem Risse kann kaum richtig sein.

Kaum richtig von seiten der Malerei, „ihr Wesen sei, Körper zu schildern", wenigstens bin ich mir fortschreitenderer Handlungen der Malerei bewußt, als wovon Herr Lessing ein Beispiel giebt:[a]) nämlich eine Draperie, die in ihrem Wurfe zwei Augenblicke vereinige.

Noch minder aber von seiten der Dichtkunst, wo aus dem Successiven der Töne wenig oder nichts folgt. Nicht: daß sie keine Körper schildern solle; denn können keine successiven Töne Begriffe von koexistierenden Dingen erwecken; so sehe ich nicht, wie irgend die Rede, die bloß hörbare Rede anschauende Erkenntnis wirken könnte: denn Bilder, würde ich sagen, sind nicht hörbar. So sehe ich nicht, wie irgend die Rede zusammenhangende Bilderbegriffe erwecken könne; denn die successiven Töne hangen nicht zusammen. So sehe ich endlich auch nicht, wie in der Seele aus vielen Teilbegriffen ein Ganzes, z. E. der Ode, des Beweises, des Trauerspiels entstehen könnte; denn die ganze Succession der Töne macht kein solches Ganzes: „für das Ohr sind die vernommenen Teile jedesmal verloren". Es läßt sich also hieraus alles oder nichts folgern.

Noch weniger folgt hieraus „die Untauglichkeit der ganzen descriptive Poetry",[b]) das Unpoetische aller malenden Poesie.

Noch weniger hieraus, daß das Wesen der Dichtkunst Fortschreitung sei;[c]) daß die Dichtkunst nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen müsse: daß Einheit der malerischen Beiwörter ihr Regel sei[d]) —

Ja nicht einmal, daß sich „nur aus diesen Grundsätzen die große Manier Homers bestimmen und erklären ließe". Ich leugne Herrn Lessing viel, und in seinem Grunde alles, aber darum leugne ich nicht alle Sachen, die nur Er auf diesen Grund bauet. — Darf ich von Homer anfangen? —

„Homer malet nichts, als fortschreitende Handlungen: alle Körper, alle einzelne Dinge malet er nur durch ihren Anteil an den Handlungen, gemeiniglich nur mit Einem Zuge. Zwingen

a) p. 178. 179. [106 f.] b) p. 174. 175. [104] c) p. 154. 155. [92 ff.] d) p. 155 [93, 11 ff.].

18 f. Laok. 100, 29 f. — 28 f. Laok. 94, 4 f.

ihn ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzelnen körperlichen Gegenstand länger zu heften: so weist er durch unzählige Kunstgriffe diesen einzelnen Gegenstand in eine Folge von Augenblicken, in deren jedem er anders erscheint.“[a]) — Schön! vortrefflich! die wahre Manier Homers! — Nur ob Homer diese Manier gewählt, weil er mit successiven Tönen schildern wollte,[b]) weil er körperliche Gegenstände anders zu schildern verzweifelte, weil er besorgen mußte, daß, wenn er uns in der schönsten Ordnung von einem Teile des Gegenstandes zu dem andern führte, daß, wenn er uns auch die Verbindung dieser Teile noch so klar zu machen wüßte;[c]) dem Auge zwar die betrachteten Teile in der Natur beständig gegenwärtig blieben, für das Ohr hingegen die vernommenen Teile, folglich die Mühe des Dichters, verloren wäre — ob deswegen Homer seine Gegenstände in eine Folge von Augenblicken gesetzt, ist mir nie bei Homer beigefallen.

Wenn seine Hebe z. E. uns den Wagen der Juno Stück vor Stück zusammensetzt,[d]) entkommt da der Dichter dem Versuche, ein Koexsistentes nicht mit Folgetönen zu schildern? Ich sehe Räder, Achsen, Sitz, Deichsel, Riemen, Stränge, nicht wie es beisammen ist, sondern erst langsam zusammenkommt. Erst werden mir die Räder, nicht bloß die Räder, sondern die Teile derselben, die ehernen Speichen und die goldnen Felgen, und die Schienen von Erzt, und die silberne Nabe u. s. w. langsam vorgezählt, denn erst Achsen, denn erst der Sitz, alles in seinen Teilen; und ehe das letzte Stück dran ist, habe ich sicherlich das erste vergessen. Der Wagen steht zusammen: und Trotz der Phantasie, die sich jetzt das Bild des Wagens mit Einem Blicke und doch in allen seinen Teilen, z. E. die ehernen Speichen und die goldnen Felgen, und die Schienen von Erzt u. s. w. auf einmal anschauend denken könne! Ich sehe also kaum, was Homer gethan hätte, um gleichsam die Wirkung successiver Töne zu schwächen, um durch unzählige Kunstgriffe uns das Koexsistente gegenwärtig zu machen? Liegt es hier einmal am klaren Begriffe des Koexsistiven

a) p. 155. [157. = 94, 10—12. 33 f. 95, 2—4 zum Schluß frei citiert.]
b) p. 153 [92].
c) p. 167 [100, 20—23. 27—30].
d) Iliad *E.* v. 722—731.

9. zu dem andern fehlt A, ergänzt nach Laok. (schon Heyne: zum a.). — 16 ff. Laok. 95, 6—26. — 23. Erzt, die von Lessing gebrauchte (bei Blümner 95, 13 modernisierte) vom 15.—18. Jahrh. öfter sich findende Nebenform für Erz. DWB. III, 1074. 1100.

in allen seinen Teilen, „welche größere Mühe, welche schärfere Anstrengung kostet es, diese langsamen Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuren, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen.“ Arbeitete der Dichter auf diesen Begriff des Ganzen, da er uns seine Teile zerlegte, um ihn nachher in allen diesen Teilen zusammengesetzt darzustellen; so sage ich, hat er eben so vergebens gearbeitet, als Brockes, wenn er uns Kräuter malet. Das Zusammensetzen, die Handlung der Hebe kommt gar nicht in Rechnung; das Nacheinander zusammensetzen was mit einmal gezeigt, gedacht werden sollte, ist Augenmerk: dies ist bei beiden gleich, ja bei Homer durch das Zusammensetzen noch langsamer. „Doch nicht bloß da, wo Homer mit seinen Beschreibungen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu thun ist, wird er dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Teile desselben, die wir in der Natur neben einander sehen, in seinem Gemälde eben so natürlich auf einander folgen, und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen. Der Bogen des Pandarus z. E.“ [a]) — aber wie kann Herr Lessing hier in Homers Beschreibung eine Parallele der Folge in den Tönen, mit dem Koexistieren der Teile, und der Teile des Objekts mit den Teilen der Rede finden? Wenn Homer uns den Bogen des Pandarus malen will, und uns erst auf die Jagd des Steinbocks führet, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden: und uns erst den Felsen zeigt, wo ihn Pandarus erlegt, und nun erst die Hörner des Steinbocks längelang ausmißt; nun erst sie in Arbeit giebt, nun erst uns jeder Arbeit des Künstlers zuschauen läßt — wer kann sagen, Homer habe das Successive seiner Beschreibung der Natur des Koexistenten gleichsam näher bringen, und die Teile des Bogens mit dem Flusse der Rede Schritt halten lassen! Statt, daß sie durch diese Homerische Manier näher zusammen kommen sollten; sehe ich sie sich weiter hinaus zerstreuen; unter vielen andren fremden Zügen: (Jagd, Steinbock, Ort des Erhaschens, Ort der Verwundung, Lage des gefällten Steinbocks, Werkstätte des Künstlers) liegen

a) Laok. p. 163. 164. [98, 22 ff.]

1—5. Vgl. 128, 24—27. — 8. Brockes Blümner S. XX.

sie versteckt: und hätte Homer mit seiner Geschichte des Bogens darauf gezweckt, um mir nachher mit einmal alle Teile des Bogens anschaulich zu geben: so hätte er eben den schlechtesten Weg genommen. Meine Phantasie wenigstens hat sich der Geschichte überlassen, dem Pandarus einen Bogen zu zimmern, aber ihn sich nachher in allen seinen Teilen auf einmal zu denken, die fremden Züge in der Geschichte erst wegzulassen — welche Mühe! welche Absonderung! „Homer malet den Schild Achilles' in mehr als hundert prächtigen Versen, nach seiner Materie, nach seiner Form, nach allen seinen Figuren, welche die ungeheure Fläche desselben füllten, so umständlich, so genau, daß es neuern Künstlern nicht schwer gefallen, eine in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung darnach zu machen. Er malet dies Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des beschriebenen Kunstgriffes bedienet, das Koexsistierende seines Vorwurfs in ein Konsekutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen."[a]) Feine Bemerkung! richtiger Gegensatz mit Virgilen! Ob aber Homer dies Werden des Schildes ergriffen, um gleichsam mit dem Konsekutiven ein Koexsistierendes zu liefern? ob er „die mehrern Züge für die verschiedenen Teile und Eigenschaften im Raume in einer gedrängten Kürze schnell auf einander folgen lasse, damit wir sie alle auf einmal zu hören glauben sollen," ob es mit dem Werden des Schildes sein Zweck gewesen, den Raum in die Zeitfolge zu verwandeln, und uns durch diese den Anblick Eines Ganzen zu geben, den wir nur durch jenen fassen konnten?[b]) — Sollen diese Fragen ihr Ja bekommen: so bekenne ich die Schwäche meines Gedächtnisses, diesen Zweck an mir nicht erreichen zu können. Mögen zehen oder noch weniger Gemälde auf dem Schilde sein: möge ich sie auch werdend gesehen haben; ich erstaune über das

a) Laok. p. 183. 184. [109, 16—21. 23—28, wo aber u. a. statt beschriebenen (19) gepriesenen steht.]
b) p. 166 [99 f.].

13. dies (Lessing: das) Schild u. s. w. nach Lessings Gebrauch (Blümner zu 41, 35) als neutr. beibehalten, an dessen Stelle 18 das uns geläufige masc. gesetzt wurde; auch außerhalb des Citats (134, 2. 4. 5) schwankt Herder, offenbar noch unter dessen Einfluß; vgl. 136, 35 ff. — 19. Gegensatz mit Virgilen: Laok. 110, 4 ff. — 21—24. Vgl. Laok. 108, 5—8. — 30. Vgl. Laok. Abschn. XIX, bes. 115, 18 ff. — 31—S. 134, 3. Vgl. Laok. 110, 2 f.

Werk, aber nicht mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, dem jetzt der ganze Schild vor Augen, bei dem das Konsekutive in ein Koexsistierendes verwandelt wäre. Nur in dem Haupte des göttlichen Künstlers kann der Schild mit allen seinen Figuren ein malerisches Ganzes gebildet haben; ich muß aufs neue das Schild herum, wenn ich die mit jedem successiven Wortzuge verlorne Figur wieder sehen soll, und doch wo sind sie, wenn ich sie zu einem ganzen Schilde ordnen soll? Das Werdensehen hat hiezu nichts gethan, und kann hiezu nichts thun, es sei denn, um mich noch weiter zu zerstreuen; das Nacheinander werden ist und bleibt der Knoten.

Homers Sprache sei so vortrefflich, als sie sein kann, — jedes Wort liefre ein Bild — ohne alle Suspension der Beziehungen — so schnell fortschreitend, als Diane in ihrem Gange;[a]) soll dies schnelle Fortschreitende da sein, um gleichsam das Hindernis des Raums zu mindern, zu vernichten, um dadurch den täuschenden Anblick eines räumlichen Gegenstandes, eines Körpers im Raume zu erwecken — dies kann keine Rede. Dazu wohl kaum wird Homer seiner schreitenden Manier so treu geblieben sein: dazu eben nicht für jedes Ding nur Einen Zug gehabt; dazu am wenigsten das konsekutive Werden gewählt haben: „um die Teile seines Gegenstandes mit dem Flusse der Rede einerlei Schritt halten zu lassen." Dies kann keine Rede: noch minder will's die Rede des Dichters: am mindsten wollte es der Erste der Dichter. Seine ganze Manier zeigt, daß er nicht fortschreite, um uns, es sei, wovon es sei, ein Bild des Ganzen durch Succession zu geben, sondern er schreitet durch die Teile, weil ihm an dem Bilde des Ganzen ganz und gar nicht lag.

Ich wollte um alles nicht, Herrn Lessing einen falschen Sinn

a) Laok. p. 180. 181. [107 f.]

21—23. Vgl. 132, 17 ff. — 29 f. Ich fürchte doch, daß dies Herder hier begegnet ist. Lessing, der so ausdrücklich der Rede als dem Mittel der Poesie das Vermögen abspricht, durch Schilderung der einzelnen Teile ein koexistentes Ganze zu schildern (Abschn. XVII), wie sollte der sich der Täuschung hingegeben haben, als könne man sich aus dem Successiven bei Homer hinterdrein das Ganze „auf einmal anschauend denken", oder als „arbeite der Dichter auf diesen Begriff des Ganzen", uns „ein Bild des Ganzen durch Succession zu geben". Allerdings redet L. gelegentlich (bei dem Scepter des Agamemnon, dem Bogen des Pandaros) von einem „Bilde". Aber wie dies zu verstehen ist, lehren Äußerungen, wie „Wir sehen die Räder, die Achsen" ꝛc. „nicht sowohl wie es beisammen ist, als wie es unter den Händen der Hebe zusammen kömmt" (95, 8 ff.) oder „Und so sehen wir bei dem Dichter entstehen, was wir bei dem Maler nicht anders als entstanden sehen können" (99, 3 ff.). „Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertiget" (109, 28 ff.). Vgl. noch über Anakreon Abschn. XX, 126, 6 ff. über die kollektiven Handlungen 203, 31 ff.

angedichtet zu haben: in der Sache selbst mit ihm eins, machen mich nur in dem Grunde der Sache seine Schlüsse und Verbindungen verlegen. Dünkt jemand dieser Unterschied unbeträchtlich — so liegt mir nichts daran; andern wird er beträchtlich scheinen.

Homer ist immer fortschreitend in Handlungen, weil er damit fortschreiten muß, weil alle diese Teilhandlungen Stücke seiner ganzen Handlung sind, weil er ein epischer Dichter ist. Ich brauche also den Wagen der Juno, und den Zepter des Agamemnon, und den Bogen des Pandarus nicht weiter kennen zu lernen, als sie, in die Handlung mit eingeflochten, mitwirken sollen auf meine Seele. Darum also höre ich die Geschichte des Bogens, nicht damit mir diese statt Gemälde sei; sondern um einen Begriff von seiner Stärke, von der Macht seiner Arme, mithin von der Kraft seiner Sehne, seines Pfeils, seines Schusses zum voraus in mich zu pflanzen. Wenn nun Pandarus den Bogen vornimmt, die Sehne anlegt, den Pfeil ansetzt — abdrückt! — wehe dem Menelaus, den der Pfeil eines solchen Bogens trifft, wir kennen seine Stärke! Herr Lessing kann also nicht sagen, es sei Homeren mit seiner Geschichte des Bogens um sein Bild, und bloß um sein Bild zu thun gewesen. Um nichts minder, als hierum: die Stärke, die Kraft des Bogens war seine Sache: sie, und nicht die Gestalt des Bogens, gehört zum Gedichte: sie, und keine andre Eigenschaft, soll hier energisch mitwirken, daß wir, wenn nachher Pandarus abdrückt, wenn nachher die Senne schwirrt, der Pfeil trifft — um so mehr den Pfeil empfinden. Dieser Energie zufolge, die in einem Gedichte das Hauptwerk ist, erlaubt sich Homer, aus der Schlacht auf die Jagd zu spazieren, und die Geschichte des Bogens zu dichten: denn ich sehe keine andre Art, diesen Begriff in aller Stärke darzustellen, als durch Geschichte. Durch ein Bild können wir eigentlich nur Gestalt lernen: aus der Gestalt müssen wir Größe, aus dieser Stärke erst schließen; durch eine Geschichte lernen wir diese unmittelbar — und wenn es dem energischen Künstler, dem Dichter, bloß um diese Stärke zu thun

9 f. Den Zepter d. A. Laok. 96, 6 ff. — 27. einem, „seinem (?)“ S. Die Frage ist schwerlich mit Ja zu beantworten, da ja für H. der Dichter im allgemeinen, nicht bloß Homer, der energische Künstler ist (31 ff. 142, 30 ff. 143, 26 ff., von einem Lyriker 138, 19. 22). — 30. Darzustellen fehlt A: daß ein Verbum ausgefallen ist, darüber kann so wenig ein Zweifel sein als über den Sinn der Ergänzung: unsicherer ist der Wortlaut derselben. Düntzer setzt ein: zu schildern, Suphan vermutet „etwa: vorzustellen“.

ist, was soll er sich andre Arbeiten aufbürden? Der Maler male Bild, Gestalt; er aber wirke Stärke, Energie. — Die wirkt auch Homer von Anfange zu Ende der Beschreibung; nur freilich nicht, wenn ich ihn in der Umkleidung lese, die Herr Lessing mit dem Schusse Pandarus' macht; aus ihr ist bloß ein successives, nicht aber (der Hauptzweck des Dichters!) ein energisches Bild zu hören: wobei wir nicht durch successive Töne malerisch, sondern in jedem Tone energisch getäuscht werden, daß wir zusammen fahren sollen, wenn endlich ein solcher Bogen trifft.

Ein Gleiches gilt vom Zepter Agamemnons: ich betrachte die Geschichte desselben gar nicht „als einen Kunstgriff, uns bei einem einzelnen Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung seiner Teile einzulassen".[a]) Sein Zepter ist ein uraltes, königliches, göttliches Zepter! Der Begriff soll wirken; um alle andre Kunstgriffe und Allegorien bleibe ich unbekümmert.

Der Wagen der Juno wird beschrieben:[b]) warum? natürlich, weil ich ohne den Dichter diesen Wagen nicht gesehen, weil ich ihn erst kennen lernen muß, um einen himmlischen Wagen zu kennen. Warum wird er zusammengesetzt? Natürlich, weil wir einen himmlischen Wagen nie so gut kennen lernen, als wenn er erst in seinen Teilen da liegt, und zusammen gesetzt wird. Um also die Vortrefflichkeit dieses Götterwagens, um den innern Wert aller seiner Teile, um seinen künstlichen Bau zu schildern, wird er zusammen gesetzt: nicht aber, um diese Teile successiv zu sammlen, da man sie koexsistent nicht sehen kann. Das Zusammensetzen ist hier kein Kunstgriff, kein quid pro quo, um uns so das Ganze zu geben: den ganzen Anblick zu sammlen, ist kein Zweck des Dichters; im Zusammensetzen selbst liegt die Energie der Rede; nichts mehr. Bei jedem Teile sollen wir ausrufen: prächtig! göttlich! königlich! — ist dies: ist dieser Begriff sinnlich vollkommen in der Seele; das Ganze mit seinen Teilen war nicht mein Bild: das mag ein Kutscher lernen. — Der Wagen ist zusammen: die Energie also vollendet: ich rufe nochmals aus: prächtig! göttlich! königlich! und lasse Juno und Minerva kutschieren.

Der Schild Achilles[c]) wird unter der Hand Vulkans: warum wird er? Natürlich, weil er werden soll! Achilles hat Waffen

a) Laok. p. 159—63 [96—98, bes. 97, 29—32].
b) Iliad. *E*. 722.—731.
c) Iliad. *Σ*. 478 etc.

nötig: Thetis flehet Vulkan darum an: er verspricht's, steht auf, arbeitet — warum soll er nicht arbeiten? Im ganzen Homerischen Gedichte sind Götter wirksam: ihre Auftritte wechseln mit den Auftritten der Menschen ab: nun ist Nacht: die Handlung steht: Vulkan haben wir so lange nicht gesehen: seit dem er als hinkender Mundschenke der Götter erschien: Achilles hat seine Waffen mit Patroklus verloren; nun gehe Thetis zum Vulkan, nun kann Vulkan schmieden: der Schild ist werdend. — Die ganze Scene gehört zur Handlung des Gedichts, zum Gange der Epopee, und ist keine Figur, die aus seinem Poem vorrufe, keine Besonderheit der Homerischen Manier. Im Werden, in der Schöpfung des Schildes liegt ja hier alle Kraft der Energie, der ganze Zweck des Dichters. Bei jeder Figur, die Vulkan aufgräbt, bewundere ich den schaffenden Gott, bei jeder Beschreibung der Maße und der Fläche erkenne ich die Macht des Schildes, das dem Achilles wird, auf welches der in das Interesse der Handlung verflochtne Leser so sehnlich, als Thetis, wartet. —

Kurz: ich kenne keine Successionen in Homer, die als Kunstgriffe, als Kunstgriffe der Not, eines Bildes, einer Schilderung wegen, da sein sollten: sie sind das Wesen seines Gedichts, sie sind der Körper der epischen Handlung. In jedem Zuge ihres Werdens muß Energie, der Zweck Homers liegen: mit jeder andern Hypothese von Kunstgriffen, von Einkleidungen, um das Koexsistente der Schilderung zu vermeiden, komme ich aus dem Tone Homers. Ich weiß, daß dieser Vorwurf groß sei, daß kein größers Hindernis der Kraft eines Dichters gelegt werden könne, als nicht in seinem Tone zu lesen; allein deswegen nehme ich meinen Vorwurf nicht zurück. Wer in dem Zusammensetzen des Wagens der Juno, und in der Geschichte des Bogens und des Zepters, und in dem Werden des Schildes nichts als einen Kunstgriff bemerken will, um einem körperlichen Bilde zu entkommen: der weiß nicht, was Handlung des Gedichts sei, an dem hat Homer seine Energie verfehlet. Wenn Homer ein körperliches Bild braucht, so schildert er's, wenn es auch ein Thersites sein sollte; er weiß von keinen Kunstgriffen, von keiner poetischen List und Gefährde: Fortschreitung ist die Seele seines Epos.

18.

Nun aber ist Homer auch nicht der einzige Dichter: es gab bald nach ihm einen Tyrtäus, Anakreon, Pindarus, Äschylus u. s. w. Sein ἔπος, seine fortgehende Erzählung, verwandelte sich mehr und mehr in ein μέλος, in ein Gesangartiges, und drauf in ein εἶδος, in ein Gemälde; Gattungen, die noch aber immer Poesie blieben. Ein Sänger (μελοποιός), und ein lyrischer Maler (εἰδοποιός), Anakreon und Pindar, stehe also gegen den Geschichtsdichter (ἐποποιός) Homer.

Homer dichtet erzählend: „es geschah! es ward!" bei ihm kann also alles Handlung sein, und muß zur Handlung eilen. Hierhin strebt die Energie seiner Muse: wunderbare, rührende Begebenheiten sind seine Welt: er hat das Schöpfungswort: „es ward!" Anakreon schwebt zwischen Gesang und Erzählung: seine Erzählung wird ein Liedchen, sein Liedchen ein ἔπος des Liebesgottes. Er kann also seine Wendung: „es war!" oder „ich will!" oder „du sollst!" haben — gnug, wenn sein μέλος von Lust und Freude schallet: eine frohe Empfindung ist die Energie, die Muse jedes seiner Gesänge.

Pindar hat ein großes lyrisches Gemälde, ein labyrinthisches Odengebäude im Sinne, das eben durch anscheinende Ausschweifungen, durch Nebenfiguren in mancherlei Licht ein energisches Ganzes werden: wo kein Teil für sich, wo jeder auf das Ganze geordnet erscheinen soll: ein εἶδος: ein poetisches Gemälde, bei dem überall schon der Künstler, nicht die Kunst, sichtbar ist. „Ich singe!"

Wo mag nun Vergleichung Statt finden? Das Idealganze Homers, Anakreons, Pindars, wie verschieden! wie ungleich das Werk, worauf sie arbeiten! Der eine will nichts, als dichten: er erzählet: er bezaubert; das Ganze der Begebenheit ist sein Werk: er ist ein Dichter voriger Zeiten. Der andre will nicht sprechen; aus ihm singet die Freude; der Ausdruck einer lieblichen Empfindung ist sein Ganzes. Der dritte spricht selbst, damit man ihn höre: das Ganze seiner Ode ist ein Gebäude mit Symmetrie und hoher Kunst. — Kann jeder seinen Zweck auf seine Art erreichen: mir

2 ff. Daß Lessings Begriff der Handlung die echte Lyrik keineswegs ausschließe, wie auch Haym I, 244 anzunehmen scheint, lehrt die Anm. zu 125, 29; auf das Drama aber, als „die höchste Gattung der Poesie, welche die willkürlichen Zeichen zu natürlichen macht", zielte geradezu das Endabsehen des ganzen Laokoon hin; vgl. zu 122, 22. — 6 ff. 24. εἶδος, zu T. III, 1, 195, 8.

sein Ganzes vollkommen darstellen; mich in dieser Anschauung täuschen — was will ich mehr?

Es ist eine längst angenommene, und an sich unschuldige Hypothese, das Ganze jeder Gedichtart als eine Art von Gemälde, von Gebäude, von Kunstwerke zu betrachten, wo alle Teile zu ihrem Hauptzwecke, dem Ganzen mitwirken sollen. Bei allen ist der Hauptzweck poetische Täuschung; bei allen aber auf verschiedne Art. Die hohe wunderbare Illusion, zu der mich die Epopee bezaubert, ist nicht die kleine süße Empfindung, mit der mich das Anakreontische Lied beseelen will; noch der tragische Affekt, in den mich ein Trauerspiel versetzet — indessen arbeitet jedes auf seine Täuschung, nach seiner Art, mit seinen Mitteln, etwas im vollkommensten Grade anschauend vorzustellen; es sei nun dies Etwas epische Handlung, oder tragische Handlung, oder eine einige Anakreontische Empfindung, oder ein vollendetes Ganze Pindarischer Bilder, oder — alles muß indessen innerhalb seiner Grenzen, aus seinen Mitteln und seinem Zwecke beurteilt werden.

Keine Pindarische Ode also als eine Epopee, der das Fortschreitende fehle: kein Lied als ein Bild, dem der Umriß mangele: kein Lehrgedicht als eine Fabel, und kein Fabelgedicht als beschreibende Poesie. Sobald wir nicht um ein Wort „Poesie, Poem" streiten wollen; so hat jede eingeführte Gedichtart ihr eignes Ideal — eine ein höheres, schwereres, größeres, als eine andre; jede aber ihr eigenes. Aus einer muß ich nicht auf die andre, oder gar auf die ganze Dichtkunst Gesetze bringen.

Wenn also „Homer nichts als fortschreitende Handlungen malet, und für jeden Körper, für jedes einzelnes Ding nur einen Zug hätte, so fern es an der Handlung Teil nimmt":[a]) so mag damit seinem epischen Ideal eine Gnüge geschehen. Vielleicht aber, daß ein Ossian, ein Milton, ein Klopstock schon ein anderes

a) Laok. p. 155 [94, 10—12].

29. Daß L. auch die Technik Miltons, dessen er sich im Abschn. XIV des 1. Teils (S. 89) gegen den Grafen Caylus annimmt und sich weiterhin auch gegen Winckelmann anzunehmen gedachte (vgl. *A.* 5, 6. Abschn. 220, 35. *B.* 7, XXXV. 224, 25 ff. 7 a. 227, 16), und Klopstocks nicht außer Acht ließ, lehren die Entwürfe. Klopstocks ist darin allerdings nur zweimal gedacht: *A.* 2, XIII (199, 24 ff.) und *A.* 4, 2, XI (207, 31) und der entsprechende Abschn. XXII des ersten Teils hat dies nicht benutzt. Um so mehr ist, namentlich in den Entwürfen und Notizen zur Fortsetzung, von Milton die Rede und zwar besonders von seinen Gemälden *A.* 4, 2, XI f. XIV (207, 31 ff. 208, 11; vgl. 192, 14 ff.). 4 a 212, 9 ff. *B.* 7, XXXVII—XLI (225) und 7 a b (226—8); außerdem noch *A.* 4 e (216, 15 ff. Allegorie). *B.* 7, XLVI (226, 24 Ausdruck der Schnelligkeit) und *B.* 10 (236 f. Von den notwendigen Fehlern).

Ideal hätten, wo sie nicht mit jedem Zuge fortschreiten, wo sich ihre Muse einen andern Gang wählte? Vielleicht also, daß dies Fortschreitende bloß Homers epische Manier, nicht einmal die Manier seiner Dichtart überhaupt sei? — Der Kunstrichter soll hier ein furchtsames Vielleicht sagen; das Genie entscheidet mit der starken Stimme des Beispiels.

Noch minder darf ich, wenn mich die Praxis Homers auf die Bemerkung führet: „Homer schildert nichts als fortschreitende Handlungen", sogleich den Hauptsatz drauf schlagen: „die Poesie schildert nichts, als fortschreitende Handlungen — folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie." Wenn ich's bei Homer bemerke, daß „er alle einzelne Dinge nur durch ihren Anteil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit einem Zuge male",[a]) so darf nicht gleich der Stempel drauf: „folglich schildert auch die Poesie nur Körper andeutungsweise durch Handlungen; folglich kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einige Eigenschaft der Körper nutzen", und was daraus mehr folgen soll, an Regeln von der Einheit der malerischen Beiwörter, von der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände — — u. s. w. Daß diese Grundsätze nicht aus einer Haupteigenschaft der Poesie fließen, z. E. aus dem Successiven ihrer Töne, woraus sie Herr Lessing hergeleitet, ist bewiesen. Daß sie auch, und wenn sie alle in Homers Praxis so Statt fänden, wie Herr Lessing glaubt, doch auch nicht aus dem Successiven der Poesie überhaupt, sondern aus seinem nähern epischen Zwecke fließen, ist auch gezeigt. Warum soll nun dieser epische Ton Homers der ganzen Dichtkunst Ton, und Grundsatz und Gesetz so gar ohne Einschließung geben, als er sich bei Herrn Lessing meldet?

Ich zittre vor dem Blutbade, den die Sätze: „Handlungen

a) Alle Körper, die in Homers Gedichte mitwirken sollen, werden mit so viel Zügen geschildert, als mitwirken sollen. Auf einen schränket sich Homer selten ein; wenn es auch nur ein Stein, Gerät, Bogen, u. s. w. wäre — er nimmt sich immer Zeit, so viel Eigenschaften seines Körpers anzuführen, als hier episch energisieren sollen. Schildert er eine Sache nur mit einem Zuge: so ist dieser meistens allgemein, und für diesen Ort unbedeutend: es sind die gewöhnlichen Beinamen, die er zu jeder Sache hat, die ihm oft wiederkommt.

28. Einschließung im Sinne von Einschränkung, wie auch Lessing z. B. Laok. 141, 12 einschließen = beschränken braucht. — 29. den: „Der Bad sagt das Volk auf Helgoland; ob die Volkssprache auch in Preußen oder Livland 'Bad' als Maskulinum kenne, habe ich bis jetzt nicht ermitteln können." So Suphan über vorliegende Stelle zu XXII, 135_{30} bei Gelegenheit des zu 78, 20 belegten männlichen Gebrauches von Band. — Die hier ausgesprochene Befürchtung ist übrigens nach dem zu 138, 2 und 139, 29

sind die eigentlichen Gegenstände der Poesie: Poesie schildert Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen: jede Sache nur mit einem Zuge u. s. w."[a]) unter alten und neuen Poeten anrichten müssen. Herr Lessing hätte nicht bekennen dörfen, daß ihn die Praxis Homers darauf gebracht; man sieht es einem jeden beinahe an, und kaum — kaum bleibt der einige Homer alsdenn Dichter. Von Tyrtäus bis Gleim, und von Gleim wieder nach Anakreon zurück: von Ossian zu Milton, und von Klopstock zu Virgil wird aufgeräumt — erschreckliche Lücke. Der dogmatischen, der malenden, der Idyllendichter nicht zu gedenken.

Herr Lessing hat sich gegen einige derselben erklärt, und aus seinen Grundsätzen sich noch gegen mehrere erklären müssen „Die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenstände sind ohne den oben erwähnten Kunstgriff Homers, das Koexsistierende derselben in ein wirkliches Successives zu verwandeln" (es ist oben erwähnt, daß Homer von solchem Kunstgriffe nichts weiß, und ein Kunstgriff, was könnte der zu einem so großen Zwecke als Kunstgriff wohl thun?) — „sind jederzeit von den feinsten Richtern für ein frostiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig, oder gar kein Genie gehört."[b]) Von diesen feinsten Richtern werden angeführt: Horaz, Pope, Kleist, Marmontel; mich dünkt aber, daß sie für Herrn Lessing nicht so ins Unbestimmte hin beweisen. Horaz am angeführten Orte[c]) schilt nicht die für poetische Stümper, die einen Hain, Altar, Bach, Strom u. s. w. malen, sondern am unrechten Orte malen:

— Inceptis gravibus plerumque et magna professis
Purpureus, late qui splendeat, unus et alter
Assuitur pannus, cum lucus et ara Dianae etc.
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus.
Sed nunc non erat his locus — —

Pope erklärte ein bloß malendes Gedicht für ein Gastgebot auf lauter Brühen; damit aber hat er ja nicht „jedes aus-

a) Laok. p. 154. 55. [92 f.] b) p. 173. 74. [104 f.] c) De arte poetica v. 14.

Bemerkten zu einem guten Teile ungerechtfertigt, wenn H. auch für seine Gleim, Ossian und Klopstock, ja zum Teil auch Vergil nicht ganz ohne Grund bange wird. Die Berufung auf diese ist aber auch, mit Haym (I, 244) zu reden, „keine glückliche", und „solche Laxheit wirft uns immer wieder der Lessingischen Strenge in die Arme".
4 f. Vgl. Laok. 94, 3 f. — 9. dogmatischen, wie auch Lessing 103, 11 den Didaktiker nennt.

führliches Gemälde körperlicher Gegenstände", das nur ohne den Homerischen Kunstgriff erschiene, für ein frostiges Spielwerk ohne Genie erklärt. Der Herr von Kleist, dünkt mich, wollte in seinen Frühling eine Art von Fabel legen (ein Plan ist sofern schon drin, daß sein Gedicht nicht eine Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung bloß auf gerate wohl, bald hie, bald da, gerissen, sondern, nach der Angabe einer kritischen Schrift, ein Spaziergang ist, der die Gegenstände in der natürlichen Ordnung schildert, in der sie sich seinen Augen dargeboten) er wollte, sage ich, eine Fabel hinein legen; ja nicht aber jede ausführliche Schilderung körperlicher Gegenstände, als ein frostiges Spielwerk, hinaus werfen. Und Marmontel endlich will zwar aus der Idylle mehr Moral, und weniger physische Bilder haben; ob aber dadurch die Idylle eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen, und wenn dies, eben dadurch auch „eine fortschreitende Folge von Handlungen werde, wo Körper nur mit einem Zuge geschildert werden sollen", weiß ich nicht, und nach Herrn Lessing ist sie im andern Falle nicht Poesie.

Handlung, Leidenschaft, Empfindung! — auch ich liebe sie in Gedichten über alles: auch ich hasse nichts so sehr, als tote stillstehende Schilderungssucht, insonderheit, wenn sie Seiten, Blätter, Gedichte einnimmt; aber nicht mit dem tötlichen Hasse, um jedes einzelne ausführliche Gemälde, wenn es auch koexsistent geschildert würde, zu verbannen, nicht mit dem tötlichen Hasse, um jeden Körper nur mit einem Beiworte an der Handlung Teil nehmen zu lassen, und denn auch nicht aus dem nämlichen Grunde, weil die Poesie in successiven Tönen schildert, oder weil Homer dies und jenes macht, und nicht macht — — um deswillen nicht.

Wenn ich Eins von Homer lerne, so ist's, daß Poesie energisch wirke: nie in der Absicht, um bei dem letzten Zuge ein Werk, Bild, Gemälde (obwohl successive) zu liefern, sondern, daß schon während der Energie die ganze Kraft empfunden, und werden müsse. Ich lerne von Homer, daß die Wirkung der Poesie nie aufs Ohr, durch Töne, nicht aufs Gedächtnis, wie lange ich einen Zug aus der Succession behalte, sondern auf meine Phantasie

33. und werden, „ausgefallen ist ein in der Bedeutung mit 'empfunden' verwandtes Participium". S.

wirke; von hieraus also, sonst nirgendsher, berechnet werden müsse. So stelle ich sie gegen die Malerei, und beklage, daß Herr Lessing diesen Mittelpunkt des Wesens der Poesie, „Wirkung auf unsre Seele, Energie", nicht zum Augenmerke genommen.

19.

Malerei wirkt nicht aus dem Raume allein, d. i. Körper: sondern auch im Raume, durch Eigenschaften desselben, die sie zu ihrem Zwecke anrichtet. Nicht bloß also, daß kein Gegenstand der Malerei ohne Sichtbarkeit und Gestalt Statt finde: sondern Sichtbarkeit und Gestalt sind auch die Eigenschaften der Körper: durch die sie wirket. Poesie aber, wenn sie nicht durch den Raum wirket, d. i. koexistent, durch Farben und Figuren; so folgt noch nicht, daß sie nicht *aus dem Raume* wirken, d. i. Körper von Seiten der Sichtbarkeit und Gestalt schildern könne. Aus dem Mittel ihrer Wirkung folgt dies nicht: denn sie wirkt durch den Geist, und nicht durch den successiven Ton der Worte.

Malerei wirket durch Farben und Figuren fürs Auge: Poesie durch den Sinn der Worte auf die untern Seelenkräfte, vorzüglich die Phantasie. Da nun die Handlung der Phantasie immer ein Anschauen genannt werden mag; so kann auch die Poesie, so fern sie derselben einen Begriff, ein Bild anschauend macht, füglich eine Malerin für die Phantasie genannt werden: und jedes Ganze Eines Gedichts ist das Ganze Eines Kunstwerks.

Nur da die Malerei *ein Werk* hervorbringt, das während der Arbeit noch nichts, nach der Vollendung alles ist, und zwar in dem Ganzen des Anblicks alles: so ist die Poesie energisch, das ist, während ihrer Arbeit muß die Seele schon alles empfinden; nicht wenn die Energie geendigt ist, erst zu empfinden anfangen, und erst durch Rekapitulation der Successionen empfinden wollen. Habe ich also eine ganze Schilderung der Schönheit hindurch nichts empfunden: so wird mir der letzte Anblick nichts gewähren. —

Malerei will das Auge täuschen: Poesie aber die Phantasie — nur wieder nicht werkmäßig, daß ich in der Beschreibung das Ding erkenne; sondern bei jeder Vorstellung *es zu dem Zwecke* sehe, zu dem es mir der Dichter vorführet. Die Art der Täuschung ist also bei jeder Gedichtart verschieden, bei allen Gemälden nur zwiefach: entweder täuschende Schönheit, oder täuschende Wahr-

heit. Aus diesem Zwecke muß also das Werk der Kunst und die Energie des Dichters geschätzt werden.

Der Künstler also wirkt durch Gestalten für das Ganze Eines Anblicks, bis zur Täuschung des Auges; der Dichter durch die geistige Kraft der Worte während der Succession, bis zur vollkommensten Täuschung auf die Seele. Wer also Farbe und Wort, Zeitfolge und Augenblick, Gestalt und Kraft mit einander vergleichen kann, vergleiche. —

Manches zu dieser Aufgabe hat ein scharfsinniger Engländer[a]) vorgezeichnet, der im Geschmacke des Shaftesburi ein Gespräch über die Kunst, und ein andres über die Tonkunst, Malerei und Dichtkunst gegeben. — Schade nur! daß er im letzten, statt bloß den Unterschied zwischen diesen dreien Künsten zu entwickeln, auf die leere Grille gerät, den Vorzug zu bestimmen, den eine vor der andern habe. Zwischen völlig ungleichartigen Dingen läuft eine bloße Rangordnung auf einen so schülerhaften Wettstreit hinaus, als vor einigen Jahren die Malerei, Musik, Poesie und Schauspielkunst, unter der Aufsicht eines Magisters der Weltweisheit, förmlich und feierlich haben eingehen müssen.[b])

Lasset uns sehen, was Harris für Seiten des Unterschiedes findet. Zuerst macht er die sehr deutliche Einteilung zwischen Künsten, die ein Werk liefern, und Künsten, die durch Energie wirken. Jene sind, deren Wirkung koexsistierende Teile hat, wie eine Bildsäule, ein Gemälde: diese, die successive wirken, z. E. Tanz, Musik. Der Mittelpunkt des Lessingschen Werkes, in welchen alle Strahlen fallen, ist also schon von Aristoteles angegeben.

a) J. Harris' Gespräche über die Kunst: über die Musik, Malerei und Poesie: über die Glückseligkeit.

b) Wettstreit der Malerei, Musik, Poesie und Schauspielkunst: Reden — gehalten unter der Aufsicht Wolfgang Ludwig Gräfenhahns, der Weltweisheit Magisters. Baireuth 1746.

9. 27. Über James Harris (1709—80) und seine Bedeutung für die Geschichte der Frage vgl. Blümner S. XII f. (wo aber John und 1750 offenbare Versehen sind). Seine „Three treatises, the first concerning art, the second concerning music, painting and poetry, the third concerning happiness" erschienen London 1744, eine deutsche Übersetzung schon Danzig 1756. Über Hs. Beschäftigung mit Harris vgl. Haym I, 242_1. — 12—19. Noch in der Kalligone (1800) II, 174 f. (SWS. XXII, 187 f.) lehnt H. den „Streit über den Wert der Künste unter einander, oder in Rücksicht auf die Natur des Menschen" als „allezeit leer und nichtig" ab. Das Göttergespräch „Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre" (Zerstr. Bl. I, 1785, 133—164 SWS. XV, 222—273) ist eine feine Beantwortung einer Tiefurter Preisfrage (1782), welche die bleibende Überzeugung Hs., daß die Wirkungen der Künste im Grunde doch inkommensurabel seien, nicht verleugnet ((I, 162 f.; vgl. das Gespräch „statt der Vorrede" SWS. 239. 195). — 24. wirket A, von Düntzer bewahrt, von B und S stillschweigend verbessert, ist doch gewiß nur ein Druck- oder Schreibfehler. — 26. Vgl. zu 71, 2.

Wenn die Wirkung einer Kunst Energie ist: so kann die Vollkommenheit solcher Kunst nur während der Dauer wahrgenommen werden; ist sie ein Werk: so ist die Vollkommenheit nicht währender Energie, sondern erst nachher, sichtbar.

Malerei, Musik und Dichtkunst sind alle mimisch, nachahmend; verschieden aber durch die Mittel der Nachahmung; die Malerei mimisieret durch Figur und Farbe; die Tonkunst durch Bewegung und Töne — Malerei und Tonkunst durch natürliche; die Poesie durch ein künstliches und willkürliches Mittel. — Diesen Unterschied hat der Verfasser der Philosophischen Schriften aufs Gründlichste aus einander, gesetzt.

Jede Kunst hat ihre Gegenstände. Die Malerei Dinge und Begebenheiten, die sich durch Figur und Farbe ausdrücken lassen: Körper: Kräfte der Seele, die sich im Körper äußern: Handlungen und Begebenheiten, deren Vollständigkeit auf einer kurzen und augenscheinlichen Folge von Veränderungen beruhet: Handlungen, deren Veränderungen alle die ganze Dauer der Folge hindurch sich stets gleichförmig sind: Handlungen, die in Einen Zeitpunkt zusammenlaufen: vielmehr bekannte als unbekannte Handlungen — Man sieht, daß, von dieser Seite betrachtet, Lessings Laokoon nicht vollendet sei, da er überhaupt mehr für den Dichter, als Maler, geschrieben. —

Gegenstände der Tonkunst: Dinge und Vorfallenheiten, die vorzüglich durch Bewegung und Töne ausgedrückt werden können: diese sind allerlei Bewegungen, Töne, Stimmen, Leidenschaften durch Töne u. s. w.

Gegenstände der Poesie sind die Objekte beider vorigen Künste. Zuerst, so fern sie durch natürliche Mittel nachgeahmet werden. Hier war leicht zu erachten, daß die Poesie der Malerei nachbleiben müsse: denn alles lief dahinaus, daß Worte keine Farben, und der Mund kein Pinsel sei. Auch das ist mir befremdend, wie hier die Poesie der Tonkunst an natürlichen Tönen gleichkommen könne: Kurz! die Vergleichung ist übel geraten.

4. währender Energie, an Stelle dieser noch bei Lessing (Minna v. B. II, 2 D. Nat.-Lit. Bd. 59 = WW. II, 303, 32 u. Anm. 304, 31, beidemale nicht in d. Handschr. Lachmann-Muncker II, 196₁. 197₂), Garve (a. a. O. 53: w. Schilderung) u. a. begegnender genetivischen, auch dativischen Redensarten mit dem flectierten Particip ist erst seit dem vorigen Jahrhundert das uns geläufige präpositionale während getreten (J. Grimm, D Gramm. III, 269 f. (6). Weigand, DWB. II³ 1040), das S mit B (wegen Z. 2?) hier stillschweigend einsetzt. — 10. Mendelssohn (vgl. T. III, 60, 35), Blümner XVII f. Die dort besprocheren „Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften" erschienen zuerst in der Bibl. d. sch. W. u. fr. K. I, 231—268.

durch bedeutende Worte, als durch willkürliche verabredete Zeichen, und dies sollte eigentlich der Punkt der Lessingschen Vergleichung sein.

In den eigentlichen Gegenständen der Malerei (d. i. die durch Farben, Figuren, und Stellungen charakterisiert sind — deren vollständige Einsicht nicht von einer Folge der Begebenheiten abhängt — wenigstens von einer kurzen und in die Augen fallenden Folge — wo alle mannichfaltige Nebenumstände in einen unteilbaren Zeitpunkt zusammenlaufen) in allen diesen Gegenständen bleibt der Dichter dem Maler nach: denn erstlich jener ahmt durch willkürliche Zeichen, dieser durch die Natur nach: dieser zeigt alles in dem nämlichen Augenblicke, wie in der Natur; jener nur teilweise, zergliedernd; und also langweilig oder dunkel.

Es giebt auch Gegenstände, die der Dichtkunst eigen sind: Handlungen, die in die Länge dauern, und die kein für die Malerei prägnanter Augenblick in Eins bringt: Sitten, Leidenschaften, Empfindungen, und Charakter an sich, die sich am meisten durch Rede zeigen. Hier bleibt die Malerei völlig nach, leidet keine Vergleichung — —

Harris geht nachher in die Grenzen der Poesie und Tonkunst, wo ich ihm nicht nachfolgen mag. Hier wünsche ich der Dichtkunst noch einen Lessing. Er betrachtet genauer den sittlichen, den geistigen Eindruck der Poesie: eine wieder unberührte Saite, die ich auch nicht berühren mag. Ich wollte meine Leser bloß auf einen Schriftsteller aufmerksam machen, der mit Lessingen einerlei Gegenstand bearbeitet, in manchem weiter gekommen, und scharfsinnig gnug war, seinen Gegenstand kurz und bündig zu erschöpfen, wenn er statt des leeren Rangstreites auf nichts, als auf Unterschied, hiernach auf Grenzen, denn auf Gesetze hätte sehen wollen.

20.

Ich will nicht sagen, daß Herr Lessing nicht, dem Hauptzwecke seines Buches nach, gegen Caylus, und gegen Caylus' Affen

15. kein, ein A; die von meinen Vorgängern unterlassene Besserung wird durch Sinn und Wortlaut der Harrisschen Stelle gefordert: „all Actions, whose Whole is of so lengthened a Duration, that no Point of Time, in any Part of that Whole, can be given fit for Painting“ Ch. V. §. 2. (Three Treatises. The 2. ed. Lond. 1765 p. 83 f.) — 17. Charakter ist Pluralform (Characters, Manners, Passions, and Sentiments Harris p. 84), wie bei Gerstenberg Br. üb. Merkw. d. Litt. 2. Samml. (Weilens Neudr.) 112, 34 (vgl. Heyne DWB. I, 526), daher die Änderung Charaktere (S) hier so wenig als 83, 17 geboten. — 21 f. Vgl. die schon T. II, 326 benutzte Briefstelle (Lebensb. I, 2, 195) an Scheffner.

an Unterscheidung Recht behalte: nur nicht immer an Gründen der Unterscheidung, und am wenigsten im Hauptgrunde. Er dünkt mich immer noch auf dem halben Wege, als wenn die Poesie durch Succession auf ein Werk arbeiten sollte, und nicht schon eben in der Succession ihr Werk liefere.

Der Dichter, z. E. der uns Schönheit malen wollte, es sei nun ein Constantinus Manasses, oder Ariost, ging nicht darauf aus, um hinten nach zu fragen: wie sahe Helena, wie sahe Alcina aus?[a]) uns mit seiner Beschreibung ein vollständiges Bild zu hinterlassen, u. s. w. Er führt uns durch die Teile, um jeden derselben als schön anschauend zu machen, um, wenn wir alle Teile vergessen hätten, so viel anscheinend zu wissen: Helena, Alcina war reizend. Hat Ariost auf Herrn Lessing damit keine Wirkung gemacht, so wird er vielleicht auf diejenigen seiner Landesleute Eindrücke machen, die die Schönheit in einer Alcina wie in einer gehauenen Venus teilweise anzuerkennen gewöhnt sind: oder wenn Ariost selbst eine Alcina sähe, würde er vielleicht auf solchem Wege — Und überhaupt kann man hier aus einer Vergleichung wenig folgern. Homer malt seine Helena nicht;[b]) warum? weil sie ihn nicht angehet, weil er von Anfange bis zu Ende seines Gedichts nicht zu der Frage Zeit hat: wie sahe sie aus? sondern immer, was trug sich hier und damit zu? Helena kommt, die Greise sehen sie: wie anders, als daß sie fühlen und sagen mußten, was sie fühlen und sagen; nicht aber läßt Homer sie das fühlen und sagen, um „durch Wirkung anzuzeigen, daß Helena schön sei"; — Ariost hingegen, der Homer Italiens, der aber vom griechischen Homer alles eher, als dies beständige Fortschreiten der Handlung hat, Ariost, der sein ganzes Gedicht durch nicht das Werk zu seiner Manier macht: „Es ward, es ward, es ward," sondern auch „es war", und „wie war es?" Ariost hätte entweder so nicht fragen sollen, oder er mußte uns durch die Teile führen. — Nicht, daß wir nachher die Teile sammlen, zusammensetzen; nicht, daß nachher die Phantasie streben soll, sich das Ganze Eines Kunstwerks zu denken; im Schildern selbst, im Durchführen durch

a) Laok. p. 204 [121, 10 f.]. b) p. 201. 215. [119, 20 ff. 127, 17 ff.]

7. Laok. 119, 26 ff. (und Blümners Anm.). 121, 13 ff. — 24 sagten A. BS bessern fühlten: mir scheint das Präsens nach Düntzers Verbesserung angemessener. — 29. Werk, „Wort (?)" S.

seine Teile hat er seinen Zweck erreichen wollen — ob er ihn erreicht? Davon mag jeder denken was er will; gnug, er wollte ihn *während der Energie* erreichen.

Wenn der Dichter die Schönheit lieber in Wirkung, in Bewegung, d. i. reizend vorstellet, so thut er's nicht, damit diese sich bewegende Schönheit dem sich bewegenden Verse entspreche; nicht als wenn jeder Zug der Schilderung, der Form, Gestalt, und nicht Wirkung, nicht Bewegung ist, deswegen unpoetisch würde: [a]) sondern ich generalisiere den Satz lediglich so: „jede Schilderung der Schönheit wirke energisch“ d. i. zu dem Zwecke des Dichters, zu dem sie da ist, und während jedem Zuge, den sie liefert. Hiernach möge sich Ariost verantworten: aber das Lessingsche Gebot: „Schönheit des Körpers zeige sich bei dem Dichter bloß durch Wirkung, bloß durch Bewegung“, [b]) räumt zu viel auf.

Zu viel selbst in Homer; denn ich weiß wohl nicht, ob bei der ganzen Juno, wenn er sie nicht körperlich, wenn er sie nur durch ein Beiwort schildern wollte, kein wirksamerer, kein reizenderer Zug sei, als der, die weißellbogichte Juno (man erlaube mir das ungeheure Wort!), ob dieser eine Zug der sei, durch den sie an der Handlung Teil nehme, der durch ihren Körper Handlung bezeichne, u. s. f. So seine schönknieichte Briseis, und seine blauäugichte Pallas, und sein breitschulterichter Ajax, und sein geschwindfüßiger Achilles, und seine schönhaarige Helena — wo ist hier Wirkung, Bewegung, Reiz, Handlung? — Immer ein schöner Zuruf an die Dichter: [c]) „Malet uns das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursachet“ — (wenn dies nämlich die Energie eures Gedichts will!), so habt ihr die Schönheit selbst geschildert (nämlich so fern ihr sie nach der vorigen Parenthese schildern müsset): Nicht aber umgekehrt: ihr Dichter, schildert keine körperliche Schönheit; könnet ihr sie nicht durchgängig in Reiz, in Wirkung schildern; der Form

a) [Laok.] p. 217 [128 f.].
b) Laok. p. 214 [ff. = 127 ff.].
c) Laok. p. 215 [128, 2 ff.: und ihr habt die Sch. s. gemalet].

21. schönknieicht ist kein homerisches Epitheton; Briseis ist gewöhnlich (*A*. 184. 323 u. ö.) die „schönwangige“ (*καλλιπάρῃος*), einmal (*B*. 689) auch die „schönhaarige“ (*ἠΰκομος*). Ob H. das Epitheton *καλλίσφυρος* (schönknöchelig) vorschwebte, oder ob ihn etwa die lat. Übersetzung (vgl. 160, 1 u. Anm.) von *καλλιπάρῃος* (pulchris genis), wie S. vorsichtig fragt, zu einer jener „wörtlichen Schwächen“ verleitete, von welchen H. „auch in reiferen Jahren und auch in Sprachen, die er völlig beherrschte, nicht frei“ ist (vgl. T. II, LIV), muß dahingestellt bleiben.

nach müsse euch kein Zug entwischen: der Gestalt nach schildert sie nicht. — So umgekehrt habe ich auf den Satz wenig Zutrauen.

Wer kann leugnen, daß in mancher Gedichtart der erotischen Poesie körperliche Schönheit geschildert werden müsse, und wer muß nicht alsdenn auch zugeben, daß manche Teile dieser körperlichen Schönheit in Reiz, in Bewegung nicht geschildert werden können? Einmal vorausgesetzt, daß Ariost ein Gemälde seiner Alcine liefern sollte und wollte: wie konnte er wohl ihre Nase, Hals, Zähne, Arme in Wirkung schildern? Herr Lessing fragt:[a]) was eine Nase sei, an welcher der Neid nichts zu bessern findet: und ich frage: was eine Nase sei, die sich in Reiz, in schöner Bewegung zeige? — Ariost mußte also entweder solche Teile auslassen, und da er's nun einmal auf Schilderung angesetzt: so würde die Auslassung einem Italiener so geschienen haben, als jene seine Lobsatire, auf ein schönes aber großnasichtes Mädchen, die alle Teile ihres Gesichts zum Himmel erhob, und bei Schilderung der Nase ohnmächtig aufhörte. Oder er mußte solche Züge, die sich nicht anders, als durch die Form anschauend machen ließen, schon so schildern, und sich desto mehr an andern reizvollen geistigen Zügen erholen. Ich halte diese Vermischung auch zu sehr nach dem Geschmacke der Italiener, als daß sie sich durch die vorstehende Lessingsche Kritik diese und dergleichen Schilderungen, von denen ihre Dichter voll sind, würden rauben lassen. Noch minder gilt die Ursache,[b]) warum Ariost mit seiner Schilderung unrecht haben soll: „was für ein Bild geben diese allgemeinen Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeisters, der seine Schüler auf die Schönheiten des akademischen Modells aufmerksam machen will, möchten sie noch etwas sagen; denn ein Blick auf dieses Modell, und sie sehen Stirn, Nase, Hand u. s. w. Aber bei dem Dichter sehe ich nichts." Eben als wenn der Dichter die Figuren, die er schildert, auch im Kupfer müßte vorstechen lassen? Wer hat nicht eine Nase, Hand, Stirn gesehen, und wem kostet es Anstrengung, sich eine Stirn in den besten Schranken, den schönsten Schnitt einer Nase, die schmale Breite einer niedlichen Hand zu denken,

a) p. 210 [125, 1 f.]. b) p. 210 [125, 5 ff.; von Z. 29 an gekürzt].

9. frage ABD. — 15. jene seine, „eine solche findet sich unter Ariosts Satiren nicht. Ein Irrtum Herders liegt nicht außer der Möglichkeit: sonst wäre, wie es S. 19 Z. 1 unbedenklich geschehen konnte, 'seine' in 'feine' geändert worden." S. — 33. besten, gehörigen L.

jedesmal, da sie der Dichter nennet? Ich empfinde hierbei nicht so wie Herr Lessing mit Verdrusse die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung, so etwas einzeln sehen zu wollen; nachher aber jedes zusammen zu setzen, mir alles in einem, und eins in allem zu denken, die Alcina mir mit jedem dieser Teile im ganzen, deutlich, wie ein Zeichenmeister, zu denken — o die Anstrengung fodert ja nicht der Dichter von mir! er führte mich teilweise, zeigte mir in jedem Teile die Schönheit: da energisierte seine Muse, und warum nicht? da sie kein akademisches Modell von Schönheit, das man auf einmal in allen seinen Teilen sehen sollte, zu liefern unternahm.

Und soll die Dichtkunst keine schöne Gestalt schildern, weil ihre Teile koexsistent sind; so sollte Homer auch keine häßliche Gestalt, keinen Thersites geschildert haben, weil ihre Mißteile eben so koexsistent sind, und auch koexsistent gedacht werden müssen, wenn ein Bild der Häßlichkeit werden soll. Lessing hat Homer durch sein Gewebe von kritischen Regeln selbst verwickelt, und nun will er mit ihm hinaus, wo er kaum durchkommt. „Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam, von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu sein aufhöret, wird sie dem Dichter brauchbar.“[a]) Mich dünkt, Herr Lessing thue einen Fehlstreich, um die Verlegenheit zu zerstücken. Wäre die Frage: wie kann der griechische Dichter einen Häßlichen schildern, da ihn doch der griechische Künstler nicht schildern mochte? so mag die Antwort gelten: die Figur tritt uns nicht mit einmal vors Auge: in der Schilderung des Dichters ist sie minder widrig: sie höret von der Seite der Wirkung auf unsern Anblick auf, häßlich zu sein. Aber was soll das hier? Es wird einmal eine körperliche Gestalt geschildert, successive geschildert, da ihre Teile und Mißteile doch zusammen exsistieren, da sie doch in Verbindung gedacht werden müssen, wenn der Begriff der Häßlichkeit aufkommen soll — weg also mit dem Thersites, nach Lessings Grundsätzen, nicht weil er häßlich, sondern weil er ein Körper ist, weil er als körperliche Gestalt, und doch successiv, geschildert werden muß.

a) [Laok.] p. 232 [137, 18 ff.].

21. In der That handelt es sich Lessing in diesem und dem folg. Abschnitt um die Frage, ob und wie der Dichter und der Maler die Häßlichkeit nutzen könne.

„Aber der Dichter kann ihn nutzen! er nutzt ihn zu[a]) — —“ so kann er doch also Formen, körperliche Schilderungen nutzen? und wenn er sie nutzen kann, sind sie ihm erlaubt? worüber streiten wir denn? Kann er häßliche Formen nutzen, wie weit eher schöne? und sind ihm jene erlaubt, wie weit eher diese? So kann er doch also, wenn er Energie in sie legt, auch körperliche Gegenstände schildern — was wollen wir mehr? Die Schärfe des Bogens hat nachgelassen: erschlaffet liegt er da! Mit einer solchen Zugabe hat Herr Lessing den größten Teil seines Buches widerlegt.

21.

Und wozu nutzet denn Homer den Thersites? Die Frage wird wieder Homerisch, und in Homerischen Fragen antworte ich so selten mit Herrn Lessing gleich. „Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich machen zu können. Durch seine bloße Häßlichkeit wird er nicht lächerlich; aber auch ohne dieselbe nicht sein.“[b]) Auf diese Assertion bauet Herr Lessing einen Teil seiner Theorie des Lächerlichen, der ich lieber einen andern Ort und Grundlage wünschte, als hier.

In meinem Homer ist der Hauptcharakter Thersites’ nicht lächerlich, sondern häßlich; er ist kein lächerlich, sondern boshaft knurrender Kerl, er hat die schwarzeste Seele unter allen vor Troja.[c]) Alle sitzen ruhig; der einige Thersites lärmt noch umher:[d]) er fängt, wahrhaftig nicht zum Spaße, sondern mit der bittersten Galle an, zu zanken: er schmähet die Könige, aber gewiß nicht als Hofnarr, sondern als Feind, als Todfeind. Wie derb und empfindlich[e]) schmählet er auf Agamemnon! auf seinen Geiz, auf seine Feigheit, auf seine Ungerechtigkeit! Und das alles vor der Armee, verleumdend und lügenhaft, im dreistesten Tone, als

a) Laok. p. 232 [137, 22 ff. frei citiert].
b) Laok. p. 233 [137, 28 ff. 138, 20 ff. freies kürzendes Citat].
c) So machte ihn Ulysses:

Οὐ γὰρ ἐγὼ σέο φημὶ χερειότερον βροτὸν ἄλλον
Ἔμμεναι, ὅσσοι ἅμ’ Ἀτρείδησ’ ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον.

Iliad. *B.* v. 248. 249.

d) Iliad. *B.* 212.
e) v. 221. etc.

9. Zugabe, Zugeständnis. — 21. Ss. Ergänzung [ein] boshaft scheint mir nicht geboten, da man ein aus dem vorausgehenden kein leicht im Gedanken suppliert.

ein Richter der Könige! und dazu, als wäre es im Namen aller Griechen,[a]) als hätten ihn alle dazu gedungen! und in eben demselben Atem schimpft er die ganze Nation[b]) selbst, schilt alle Griechen für Feige und Nichtswürdige, spricht in einem Tone, als hätte er mehr, als alle, gethan, müsse für alle sorgen, könne allen gebieten, könne über alle urteilen! Und noch nicht gnug! er muß noch einen Abwesenden,[c]) den Tapfersten der Griechen, den Achilles schmähen, und zwar mit der gräulichsten Lüge schmähen, daß Achilles kein Herz habe — O der nichtswürdige, häßliche Kerl! Nach griechischen Begriffen konnte kein Nichtswürdigerer vor Troja gefunden werden.

Und wenn er noch das alles aus Dummdreistigkeit sagte! aber nun kennet ihn Homer besser: er war schon von jeher gewohnt, so pöbelhaft sich gegen die Könige zu setzen, um — den Griechen eine Freude zu erwecken, einen Gefallen zu thun[d]) — und nun wird der Kerl noch niederträchtiger, noch häßlicher. Nach griechischen Begriffen der Ehre, kann es keine häßlichere Seele geben.

Daher hassen ihn auch alle Griechen:[e]) daher auch mitten in ihrer Betrübnis das Freudengelächter,[f]) da sich Ulysses seiner erbarmet, und ihn mit seinem Zepter zum Schweigen bringt: daher die allgemeine Stimme: „Ulysses hat nie eine herrlichere That gethan, als jetzt, da er diesen bösartigen Schwätzer gezüchtigt."

So schildert ihn Homer mit jedem Zuge: so zeigt er sich selbst mit jedem Worte: so begegnet ihm Ulysses mit Auge, und Mund und Hand. Er wirft ihm den verächtlichsten Blick zu;[g]) spricht und handelt mit ihm en canaille; so beträgt er sich hintennach selbst: er hängt die Nase, krümmt den Rücken, und weint — verächtlichste, häßlichste Seele vor Troja! Nach griechischen Begriffen war der Wert eines Mannes, eines Soldaten, eines Helden auf edlen Stolz gegen sich selbst, auf Ehrerbietung gegen die, so Ruhm verdienten, auf männliche Wahrheitliebe, auf Achtung gegen das Publikum, auf freien Gehorsam gegen die Obern, auf Ehre gebauet — in jedem Verstande war dies ein Ideal einer häßlichen Seele.

a) 227. — — *ἅς τοι Ἀχαιοὶ δίδομεν κ. τ. λ.*
b) v. 235.
c) v. 241.
d) v. 215. *ὅ, τι οἱ εἴσαιτο γελοΐον Ἀργείοισιν Ἔμμεναι.*
e) Iliad. B. v. 222. 223.
f) v. 270. etc.
g) v. 245. *ὑπόδρα ἰδων.*

Und nach griechischen Begriffen muß auch eine so häßliche Seele keinen andern, als den häßlichsten Körper, bewohnen: so schildert ihn Homer: „Am Gemüte der Bösartigste, am Körper der Häßlichste aller Griechen vor Troja.“[a])

Wo ist nun, daß Homer den Thersites häßlich macht, um ihn lächerlich zu machen? Ihn als Possenreißer vorführen, will er wahrlich nicht: bloß ein Mißverstand des griechischen Ausdrucks[b]) hat Herrn Lessing und andre dazu verleitet. „Er war so niederträchtig, sagt Homer, daß er seine Pflicht vergaß, mit den Königen zankte, sich Prügel verschaffte, bloß, um den Griechen mit seinen Reden eine Freude zu machen;“ — nichtswürdige Seele! die alle für so mißvergnügt, so häßlich knurrend hält, als sich selbst, die allen durch ihre Bosheit einen Gefallen zu thun glaubt. So erkläre ich Homer, und finde diesen Zug dem ganzen Gemälde seiner Reden, seiner Handlungen gleich, niederträchtig, häßlich. So nimmt ihn Ulysses: er schilt seine Bosheit, verachtet seine Feigheit, straft seinen Trotz; so nehmen ihn die Griechen: sie hassen ihn, hören ihn mit Unwillen, und freuen sich, da sein Rücken blutet: so tritt er vor, so wird er abgefertigt.

Ich sehe also nicht, daß das *γελοῖον* sein Hauptcharakter ist, noch minder, daß dieser Charakter ohne Häßlichkeit nicht sein könnte, wie Herr Lessing philosophiert.[c]) Ein häßlicher Körper, und eine häßliche Seele, was giebt dann das für einen Kontrast des Lächerlichen! Nach griechischen Begriffen gehört nichts besser zusammen, und auch Homer giebt ihm den häßlichen Körper, eben um den Unwillen gegen ihn zu bestärken, um seine häßliche Seele uns sichtbar vor Augen zu stellen, um uns den Kerl durchaus verächtlich zu machen. Das Lächerliche ist so wenig die Hauptfarbe im Thersites, daß selbst die Züge, die man dahin zu ziehen pflegt, sein unendliches Geschwätz,[d]) sein vieles Geräusch,[e]) sein Pöbelausdruck,[f]) sein Zweck,[g])

a) *Αἴσχιστος δ' ἀνὴρ ὑπὸ Ἴλιον ἦλθε.* v. 216.
— — *οὐ χερειότερος βροτὸς ἄλλος.* v. 248.
b) *Τί οἱ εἴσαιτο γελοίϊον Ἀργείοισιν*
Ἔμμεναι. — — — v. 215.
c) Laok. p. 233. 34. [137 f.]
d) *Ἀμετροεπής.*
e) *Ἐκολῴα.*
f) *Ἔπεα ἄκοσμα, οὐ κατὰ κόσμον.*
g) *Τί οἱ εἴσαιτο γελοίϊον Ἀργείοις.*

8. Vgl. S. 155, 23 ff. und den 1. Abschnitt des 2. Kr. Wäldchens. — 20. das, die A („die *γελοιότης*?“ S.).

um den Griechen einen Gefallen zu thun — nicht den Lustigmacher, sondern nach griechischen Begriffen den in allem nichtswürdigen Menschen schildern. Selbst, daß die Griechen über ihn lachen, ist Schadenfreude, ist ein Gelächter des Hasses; nicht die unschuldige Freude über eine lustige Prise, die unschuldig lächerlich wird. Wäre Thersit ein solcher; er sei auch dumm, er sei auch häßlich am Körper; wenn er nicht boshaft handelte — o so vergebe ich es Ulysses nicht, daß er so mit ihm umgehet. Laß den Häßlichen, der sich schön, den Dummen, der sich klug, den Feigen, der sich tapfer dünkt, nur immer ohne blutige Schwiele auf dem Rücken laufen! Laß, o Ulysses, nur immer deinen Zepter ruhen, und wenn du nach deiner Klugheit dich selbst kennest, so sprich zu dem, der dir bloß lächerlich auf der Nase spielt, was Onkel Tobias Shandy zu jener Fliege: „Geh, armer Teufel! warum sollte ich dir was thun? die Welt ist gewiß weit gnug, mich und dich zu fassen." Thust du das nicht? willst du einen Häßlich-Lächerlichen dafür abprügeln, daß er häßlich und lächerlich ist? Ulysses, so — —

Doch so ist der Homerische Thersites nicht; er verdient, was er bekam: wir sagen mit den Griechen im Homer: „nie hat Ulysses edler gehandelt, als jetzt!" wir gönnen ihm gern seine Tracht Schläge. Wo bleibt also das Unschädliche, das *οὐ φθαρτικόν*, das Aristoteles zum Lächerlichen fodert? dem Ulysses und Agamemnon schadet freilich sein bösartiges Verleumden nicht; aber für seinen eignen Rücken geht es nicht so gut ab; denn wem wird ein blutiger schwielenvoller Rücken als ein *οὐ φθαρτικόν τι*, oder als ein gutes Unterkleid dünken? Auch den Griechen konnten Schläge, als Schläge, kein Schauspiel des Lächerlichen scheinen; wenn ihr schadenfroher Haß gegen Thersites ihnen nicht in dieser Strafe das: Nicht zu viel! das Viel mehr verdient! hätte fühlen lassen. Der erste Strich vom Lächerlichen, das Unschädliche, ist also ziemlich zweifelhaft: und der andre, der Kontrast zwischen Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten, erliegt bei Thersites unter dem Eindrucke des Unvollkommenen, des an sich selbst Häßlichen. Auch wer ein Grieche werden kann, wird Thersites in diesem Lichte sehen.

5. Prise, Blöße (vgl. die Redensart donner p. sur soi, eine Blöße geben). — 14 ff. L. Sterne (1713—68), Tristram Shandy II, 12 S. 150 der deutschen Übers. (Berl. 1763 ff.), deren Wiedergabe das engl. (a fly,) which had buzzed about his nose durch „welche ihm auf der Nase spielte" Z. 13 voraussetzt. — 22. Vgl. Laok. 138, 27.

Nur weil Homer keine einzige Person seiner Welt zum Ideal des höchst Vollkommnen oder Unvollkommnen machet: so vertreibet er auch hier die übermäßige Farbe des Häßlichen etwas, daß sein Thersites nicht vor allen Figuren seines Gedichts vorrufe. Hat er kein Gutes, so hat er doch noch das Gute an sich, daß er auf sich selbst einen Wert setzt, daß er, seine Beredsamkeit, seine Klugheit und Ehrlichkeit mag so leidig sein, wie sie will, sich doch diese Häßlichkeit nicht zutrauet: so wird der sonst ganz und gar Verachtens-Hassenswürdige doch etwas leidlicher; es geht auf ein Lächerliches hinaus. Nur ist dieses Letzte so sehr Nebenzug, es liegt so wenig in seinem Charakter, daß es sich, als ein fremder Zug, nur vorübergehend, nur hinten nach einmischet. Homer läßt seine Häßlichkeit auf etwas Unschädliches auslaufen, um sein ganz Häßliches, ganz Verabscheuungswürdiges zu lindern; nicht aber umgekehrt: „Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu machen: nicht seine bloße Häßlichkeit macht ihn lächerlich; aber auch ohne Häßlichkeit wäre er nicht lächerlich geworden" u. s. w. Schöne Unterscheidungen! nur Schade, daß Homer an ihnen so unschuldig ist, als ich. Sein Thersit ist ganz häßlich, nur es nimmt mit ihm ein lächerliches Ende. Gesetzt indessen, Thersites wäre der, für den ihn Herr Lessing erkennet: so sind seine Beobachtungen überhaupt philosophisch und richtig.

Nun aber hat eben dieser lächerliche Thersites unschuldiger Weise zu einem andern Buche von 284 Seiten Gelegenheit geben müssen, in welchem er s. v. die Hauptfigur ausmacht. Herr Klotz hat ihn würdig geachtet, meistens über ihn ein Bändchen Epistolarum Homericarum (vielleicht ein zweiter Riccius) zu schreiben, und ihn darin feierlich in die Acht zu erklären, in den Bann zu thun, ins Feuer zu werfen — kurz, aus Homer auszurotten. Ich habe gesagt, daß über Thersites die Homerischen Briefe geschrieben; denn außer dem, daß er ihnen den meisten Inhalt,

4. vorrufe, zu stark hervortrete. Düntzer erinnert an den Ausdruck „schreiende Farben". — 23 ff. Vgl. T. III, 1, 271, 5 ff. und Anm. Auf den Thersites kommt H. im 2. Wäldchen nur kurz zurück in Abschn. I, Kap. 2, um Klotzens Abhängigkeit von D'Argensville, Abrégé de la Vie des Peintres (deutsch von Volkmann „Leben der berühmtesten Maler" Leipzig 1767) aufzudecken (SWS. III, 205–7), und 3 (zu Anfang a. a. O. 213 f.), um mit wenigen Worten das Verkehrte in Klotzens Tadel darzuthun. Er wiederholt im Wesentlichen dort nur kurz das schon hier 159, 24 f. 29 f. und 158, 3—14 Gesagte. — 27. Riccius. „Man kann zweifeln, ob die Anspielung auf den Epistolographen Bartolomeo Ricci (1480—1569) geht, von dem acht Libri Epistolarum Bononiae 1560 erschienen sind (wiederholt in seinen Opera ed. Emaldus, Patav. 1768), oder auf Angelus Maria Riccius, den Verfasser der Dissertationes Homericae (Florent. 1740) .Das erstere ist wahrscheinlicher" (?) S.

d. i. die meiste Gelegenheit, umher zu schwärmen, verschaffet; so würde ich, wenn ich Verfasser der Briefe wäre, es meinem Leser danken, wenn er die übrigen Materien, so ohne Prüfung, vorbeischleichen läßet.

Herr Klotz also macht nach einem Eingange von achtzehn Seiten, in denen er uns, nach seiner Gewohnheit, nichts mehr sagt, als: ich bin auf dem Lande, und lese, die sehr neue Bemerkung:[a]) daß ein großer Geist auch Fehler habe — daß Homer selbst zuweilen schlummere, daß man diese Stellen des Schlummers bemerken dörfe — daß Er — — und nach aller gesteigerter Erwartung kommt das große und breite Beispiel:[b]) „daß Homer geschlummert, glaube ich, erhelle an den Orten, wo er, — es sei nun, daß er sich damit nach den Sitten seines Zeitalters bequemet, die noch nicht gnug gefeilt waren, und bei ihrer Einfalt etwas Bäurisches und Rauhes haben; oder weil es schwer ist, zurück zu halten, wovon wir glauben, es werde den Lesern Lachen erwecken; oder durch einen Fehltritt seiner Beurteilungskraft — kurz! wo er sich zu dem herab läßt, wovon ich halte, es schicke sich zu der Würde und Ernsthaftigkeit des epischen Gedichtes ganz und gar nicht. Ich meine aber, daß Homer dadurch, daß er zuweilen, an einem sehr unschicklichen Orte, seine Leser lachend machen will, daß er dadurch sein göttliches Gedicht mit nicht leichten Flecken besudele, die ihm (dem Gedichte nämlich) eine nicht geringe Verunstaltung, dem Leser aber — Verdruß erwecken. Die Sache wird aus dem zweiten Buche erhellen — —“ Ob ich gleich meinen ernsthaften Autor sehr ehrerbietig, wie ein Dekret der Sorbonne übersetze, und seinen Stil, der im vollen Monde gebildet worden,

— — for scull
That's empty, when te Moon is full,

mit allen seinen Gelenken und Gliedern gern ganz liefre; so kann ich doch ein paar Seiten[c]) überspringen, in denen er Homers

a) Klotz. epist. Homer. p. 24. b) p. 24. c) p. 25. 26.

3. Materien, Malereien A, verb. v. S. — 4—25. Den 18 S. langen Eingang und die folgenden hier ausgehobenen Bemerkungen Klotzens bespricht H. eingehender im 2. Wäldchen Abschn. I K. 1 (SWS. III, 195—205) und erklärt die eine (Z. 7 ff.) als am unrechten Orte stehend, die andere teils (12—14) für unpassend, da Homer sich den Sitten seiner Zeit und seiner Helden bequemen mußte, teils (14—17) für unwahrscheinlich nach dem Zeitalter Homers; die Folge selbst aber für falsch. — 26. Die Sorbonne, die älteste nach ihrem Stifter Robert Sorbon benannte höhere Lehranstalt in Paris dankt ihre Erwähnung wohl auch nur der fg. (28 f. Reminiscenz aus Butlers Hudibras I, 1, 157—160: For he a Rope of Sand cou'd twist As tough as learned Sorbonist; And weave fine Cobwebs, fit for Scull etc.

Auftritt des Thersites vorbringt. Was Homer gesagt, ist mir was Altes, aber was darüber gesagt wird, etwas Neues. „Nun will ich nicht leugnen, daß Homer alles gesammlet, was den Anblick des Menschen häßlich und lächerlich machen kann; und auch das sehe ich leicht ein, warum Claudius Belurgerius (v. Nic. Erythraei Pinacoth. p. 205. et Vincent. Paravicini sing. Erud. Cent. III. n. 12. p. 150) sich an diesem Bilde des Thersites, von der Hand eines geschickten Künstlers gemalt, so sehr ergetzet. Immer aber wollen wir den Spruch Quintiliani betrachten: Nihil potest placere, quod non decet, zu Deutsch: Nichts kann gefallen, was nicht anständig ist. Wenn dieser Mensch etwa in einer Satire, oder in einem andern Possengedichte aufträte: so würde er mich nicht wenig ergetzen, und ich würde dem Dichter gern das Lob des Witzes, und der Erfindung erteilen.

„Sed nunc non erat his locus etc. etc."

Mit Erlaubnis des Herrn Chr. Ad. Klotzius, und Claudius Belurgerius will ich hier eine lange Stelle aus Horaz, und Beispiele aus Virgil, Tasso, und wer weiß woher?[a]) übergehen, die von der Belesenheit des Herrn Briefstellers zeigen, und den Satz hier durch sich selbst am besten bestätigen: daß manches zu sehr unrechter Zeit kommen könne. Ich will bei Thersites bleiben. „So wie es unschicklich ist, in einer Scherzsache Trauerspiele zu erwecken, so auch in einer ernsthaften Sache zu lachen, wer würde das für anständig halten? hier wollen wir nicht lachen, wir sind voll Erwartung, die uns der Poet selbst eingeflößet, was die Sache für einen Ausgang nehmen wird. Wir sehen das ganze Kriegsheer erregt, zusammen laufend: wir wollen wissen, ob die Griechen wieder die Waffen ergreifen, oder nach Hause gehen werden: und siehe! da stößt uns jenes Fratzengesicht (zu Griechisch μορμολυκεῖον!) auf, und hält uns Eilende bei der Schleppe zurück. Wir widerstreben, wir sind auf den unwillig, der uns das Ungeheuer zuschickte, und da, wo wir ernsthaft nicht

a) p. 28.—30.

5 f. Cl. Belurger, franz. Hellenist († c. 1622 auf der Reise nach Troja in Alexandria). Janus Nicius Erythraeus (Giov. Vittorio Rossi, 1577—1647) berichtet in d. cit. Pinacotheca imaginum illustrium, doctrinae vel ingenii laude, virorum kurz über s. Leben u. erzählt u. a. auch die Anekdote von dem auf sein Betreiben gemalten Thersitesbilde. Das Werk des Schweizers Vincentius Paravicinus (1618—1726), nach Jöcher Singularia virorum eruditorum, ist mir unzugänglich — 15. Vgl. 141, 30. — 22 f. Trauerspiele zu erwecken, „eine vielleicht absichtlich steife Übersetzung von 'tragoedias excitare'." S.

bloß sein wollten, sondern auch mußten, lachen wir leider." Alle Hochachtung für des Herrn Klotzius Ehrenhaftigkeit und seine Schleppe! wollte ich hier nur ein paar Kleinigkeiten fragen: ob nämlich Homer uns mit einer Bürgermeister- oder Scholiasten-Perucke vorsinge? ob sein Thersites denn als eine Possenfigur, als ein Ding zum Lachen auftrete? Ist dies nicht, tritt er jetzt in diesem kritischen Zeitpunkte, als ein Redner im Namen der ganzen griechischen Canaille auf, alles abzusagen, was solche Thersites in der griechischen Armee auf ihren Herzen hatten: gewiß! so kann Homer keinen gelegenern Zeitpunkt finden, als diesen, und das Kolorit, in dem Thersites erscheint, ist so dem epischen Tone gemäß, daß ich mir ihn in keinem andern denken kann. Nicht häßlicher; sonst verdient er den Augenblick totgeschlagen zu werden; nicht frömmer; sonst würde er schweigen, und so würde kein Herold sein, der auch die Stimme des Pöbels einmal hören ließe. Ich bin also vor meiner Schleppe und vor einem unanständigen Lachen sicher! Der ernsthafte Homerist aber, der seinen Thersites ganz anders, nämlich als ein unnützes Fratzengesicht, als ein Ungeheuer, das sich zum Lachen vordrängt, kennet, und davor sehr bange ist, fährt fort:

„Wenn wir hingegen den Menschen wegwerfen, wenn wir alle die Verse wegschneiden, laßt sehen, ob wir nicht eine ernste Miene behalten werden? Ich sage es noch einmal, Homers Thersites gefällt mir nicht, und wird mir nie gefallen, wenn ihn auch Medea wieder verjüngte. Wegjagen wollen wir den Menschen, oder wenn er sich widersetzte, und sich erkühnte, Uns auch, so wie die griechischen Feldherren, zu schmähen, so soll er mit umgedrehetem Genicke heraus. Zwar zweifeln wir nicht, daß auch Er seine Verteidiger finden, daß sich einige finden werden, die an den artigen Jungen nicht wollen Hand angelegt haben. Denn es giebt Leute, die mit den Musen und mit der Philosophia in keinem Umgange, in keiner Bekanntschaft stehen, die die Wissenschaften bloß als Handwerk gelernt, die da schreien u. s. w. —" Wehe mir! dieser scheltende sehr ernsthafte Ton geht eilf Seiten durch, und wie sollte ich's nun wagen, einen Thersites Homers zu retten, der ohne Grund und Ursache verurteilt ist. Wehe mir! so gehöre auch Ich alsdenn unter die Leute, die mit den alten

17. Homer A: ich bedachte mich nicht die vom Zusammenhang gebotene Verbesserung, die auch S. mit einem (?) anmerkt, mit Düntzer in den Text zu setzen. — 20—22. 22—32. Epist. Hom. p. 31. 34.

Jungfern, den Musen, und mit der ehrbaren Dame Philosophia in keinem Umgange stehen, denn ich hätte geglaubt, Thersit wäre zu viel geschehen. Ich lege also voll ernsthafter Ehrerbietung die Hand auf den Mund, und reiche bloß mit geziemender Achtung dem h. t. größten Kenner Homers in Deutschland diesen alten Dichter zum nochmaligen Durchlesen dar: denn aus diesen und andern Urteilen, die er über Homer hie und dort gefället, haben viele Leser mit Recht gemutmaßet, er kenne denselben vielleicht nur noch aus dem ersten flüchtigen Durchlaufe, den er, wie er uns selbst mit der liebenswürdigsten Offenherzigkeit erzählt,[a]) einmal mit seinem Stubenburschen in 24 Tagen durch den ganzen Homer hin angestellet, um nur ohngefähr etwas von der Form des ganzen Werks zu wissen, und sich eine Copiam vocabulorum anzuschaffen. Nun kann dies freilich noch nicht heißen Homer in Homers Sinne lesen, und es scheint aus diesem flüchtigen Durchzuge ihm manches aus Homer entwischet zu sein, manches aber sich in ihm angeklebet zu haben, was nur Er so bemerket. Künftig kann ich davon mehr Proben geben; jetzt wiederhole ich's von Thersites. Wie ich ihn kenne, ist er nicht da, um lächerlich zu sein, um uns die Schleppe zu zerreißen, um uns zum ungeziemenden unartigen Lachen zu bringen. Noch ist er da, um bloß häßlich zu sein, damit doch nicht lauter schöne Leute vor Troja sein mögen. Noch ist er am unrechten Orte da, daß man ihm das Genick umdrehen dörfte. Er gehört mit zur Handlung des Gedichts, und ist der Mund des griechischen Pöbels, der sich jetzt erklären soll oder gar nicht. Er ist nicht lächerlich, sondern häßlich, und um nur dies Häßliche einiger maßen zu lindern, so läßt es Homer auf Einen verkleinernden Zug hinauslaufen: statt ihn als Kronverbrecher zu töten, ihn nur gelinder strafen; statt ihn ganz zum Abscheue zu machen, versöhnt er ihn durch einen Nebenzug zuletzt mit dem Heere. Ihm einen andern

a) Hortabatur vero idem (Baumeisterus) me inprimis ad studium graecarum litterarum, quarum in me erat *levis cognitio.* Hinc una cum Neomanno, aequali et familiari meo, divina Homeri carmina non tam legi, quam devoravi, ut intra viginti circiter quatuor dierum spatium omnia perlegeremus. Fuit enim tum nobis illud tantum modo propositum, ut formam *aliquam* magni operis et *speciem* animo informaremus atque *verborum nobis compararemus copiam.* In praef. Eleg. p. 8.

11. Stubenbursch, Stubengenosse. — 18 f. Im 2. Kr. W. — 31. Heere, ein so wahrscheinlicher Vorschlag Ss., daß ich ihm unbedenklich statt des sinnlosen Herrn in A in den Text setzen durfte.

Charakter zu geben, heißt aus der lateinischen Übersetzung urteilen, und in Homerischen Briefen dieses an Tag zu legen, ist[a]) — Doch ich kehre lieber zu meinem lieben Lessing, bei dem ich überall unterhaltende Gründe finde —

22.

Und zwar jetzt zu ihm als Psychologen. „Der Dichter nutzt die Häßlichkeit, um die vermischten Empfindungen des Lächerlichen und Schrecklichen hervorzubringen.“[b])

Zuerst bemerke ich: daß, so verschieden an sich diese zwo Gattungen vermischter Empfindungen, Schreckliches und Lächerliches, sein mögen, so bald können sie sich in einander verwandeln. Das Schreckliche, als unschädlich erkannt, wird eben, weil es uns schrecklich dünkte, lächerlich; das Lächerliche, als schädlich erkannt, eben weil es uns nur lächerlich dünkte, schrecklich. Vielleicht werden beide also das Häßliche aus Einer Ursache, ihrer verwandten Natur nach, nutzen? Wir wollen forschen:

Nicht alles Lächerliche darf häßlich sein. Unter der großen Menge unschädlicher Kontraste zwischen Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten giebt's zwar auch einen, der — häßlich schön heißt, und sich auf mancherlei Weise äußert, z. E. häßlich sein, und sich schön dünken, häßlich sein und für schön erkannt werden, häßlich sein, und durch Auszierung schön sein wollen u. s. w. Allein, diese eigne Gattung lächerlicher Kontraste macht noch nicht alle Gattungen, die ganze Art aus. Der Schwach-starke, der klein Große, der unwichtig Wichtige in jeder Art sind eben solche lächerliche Geschöpfe, als der häßlich Schöne.

So darf auch nicht alles Schreckliche häßlich sein. Wenn ein Wesen seiner höhern Natur, seiner größern Übermacht wegen uns Schrecken[c]) gebietet: so darf dies Schreckliche weder in dem

a) Die lateinische Übersetzung freilich spricht von verbis *scurrilibus*, von dem *non prout decebat*, von dem quodcunque videtur *ridiculum* Argivis; und aus ihr kann man also sicher den Thersites so in lateinische Phrases übersetzen: hic homo *scurram agere, risum reliquorum Graecorum* captare solebat, *dedecet* carminis gravitatem etc. Alles nach der lateinischen Übersetzung gut und richtig; wer wird aber Homer in einer lateinischen Übers tzung lesen?

b) Laok. p. 232. 33 [137, 22 ff. frei citiert].

c) Die meisten Homerischen Götter sind schrecklich; aber deswegen auch häßlich?

1. der lat Übers., in d. Clarke-Ernestischen Ausg. (zu 105, 24). — 25. unwichtig Witzige A: Düntzer bessert Unwitzigwitzige. Mir schien Ss. durch die 2. Kr. W. S. 214 (SWS. III, 332) gestützte Besserung auch zu den beiden andern Beispielen passender.

Gegenstande mit Formen, noch in unsrer Seele mit Empfindungen des Häßlichen vergesellschaftet sein. Ein Ungewitter z. E. oder wenn ich's in ein Bild verwandele, ein donnerwerfender Jupiter, kann fürchterlich, schrecklich sein, aber ohne Verzerrung des Gesichts, ohne häßliche Formen. Ein brüllender Löwe z. E. kann selbst, wenn ich mich in Sicherheit fühle, mir ein schrecklicher, ein schaudervoller; keineswege aber deswegen ein häßlicher Anblick sein.

Es folgt also: daß, um die vermischten Empfindungen des Lächerlichen oder Schrecklichen hervorzubringen, Häßlichkeit nicht jedesmal, nicht schlechthin als Ingrediens gebraucht werden dörfe. Es wird daher dem Wesen einer Kunst anheim gestellt werden können, ob sie das, was sie nicht brauchen darf, brauchen könne, was sie nicht schlechterdings brauchen darf, hie und dort brauchen wolle. Ich fahre fort:

Unter den unschädlichen Kontrasten, die das Lächerliche machen, giebt's namentlich auch den Kontrast des häßlich Schönen; zum Lächerlichen also kann Häßlichkeit wirklich ein wesentliches Ingrediens sein, um es hervorzubringen. In schrecklichen Gegenständen gehört die Form der Häßlichkeit eigentlich gar nicht mit zu der Idee des Schädlichen, des Furcht erregenden selbst: Schauder und Unwille am Häßlichen sind zwo Empfindungen, die in ihrer Natur verschieden sind: folglich kann zum Schrecklichen das Häßliche nie eigentlich als wesentliches Ingrediens wirken: nie es also hervorbringen. In Parallelen läßt sich daher kaum ihr beiderseitiger Gebrauch behandeln.

Wo das Häßliche zum Lächerlichen zutrifft: da treffe es wesentlich zu: es gehöre mit zum Kontrast: es kann nicht wegbleiben. Wo es wegbleiben kann, ist's auch ein Kennzeichen, daß es wegbleiben muß — So erklärt Herr Lessing mit Recht es für eine alberne Mönchsfratze, daß der weise und rechtschaffene Äsop in der häßlichen Gestalt Thersites' durch dieselbe im Kontrast seiner schönen Seele lächerlich werden solle.

Träfe aber das Häßliche zum Schrecklichen; so könnte es bloß als Nebenidee zutreffen; es gehörte nicht in die Empfindung des Schauders. Es muß also nicht anders als wie ein Nebeningrediens zugemischt werden: damit es die Hauptempfindung ja nicht schwäche, damit der Schauder nicht Unwille werde, wenn er's nicht werden soll.

29. Laok. p. 138, 4 ff.

Wo ein Gegenstand durch das Ingrediens des Häßlichen lächerlich werden soll; da kann er, so lange er in den Grenzen der Wahrscheinlichkeit bleibt und den Kontrast abwieget, nie zu häßlich sein. Aber das Häßliche zum Schrecklichen kann allerdings, zu sehr verstärkt, und als Hauptingrediens behandelt, das Schreckliche wirklich hindern. Einen Gegenstand ganz häßlich fühlen, so daß die Idee des Unwillens, des Ekels jede andere verdunkelt, heißt gewiß nicht, ihn ganz fürchterlich empfinden. Das Gefühl des Schrecklichen ist Schauder der Furcht: das Blut tritt zum Herzen zurück: Blässe bedeckt das Gesicht: Kälte läuft den Körper herab; bald aber nimmt sich die Natur zur Selbstverteidigung zusammen: das Blut tritt verstärkt in seinen vorigen Gang: die Wangen röten sich: das Feuer breitet sich wieder aus: die Furcht ist vorbei: der Schrecken ist in Zorn verwandelt. So erzeugte, gebar und tötete sich die Empfindung des Schrecklichen. — Aber die Empfindung des Häßlichen wie weit anders: der Mißton, die widerwärtige Erscheinung, die wir häßlich nennen, wirkt auch in meinem Nervengebäude Mißton, Widerwärtigkeit: es bringt meine Saiten der Empfindung widrig an einander; es krallet in meiner Natur. Die Empfindung des Häßlichen durchläuft also meinen Körper ganz anders, als das Gefühl des Schrecklichen: sie gehören nicht in Eins.

Und auch zusammengeschlagen vermischen sie sich kaum. Der grausame Richard der Dritte[a]) erregt mir Schrecken; der an Seele und Körper häßliche Richard Abscheu. Die Häßlichkeit seiner Seele, den Abscheu meiner Empfindung gegen ihn, kann wohl die Häßlichkeit seines Körpers verstärken; mit meinem Schrecken aber, mit seinem Charakter des Fürchterlichen, hat sie nichts zu thun. Wenn ich die abscheuliche Seele Edmunds[b]) aus einem wohlgebildeten Körper sprechen höre: so kann ich den schönen Körper noch beklagen, der einer so schwarzen Seele zur Wohnung dienen muß; ich kann ihn lieben, wenn ich seinen Einwohner hasse: der Abscheu an der Seele wird also durch den Körper nicht verstärkt, oder ich will noch mehr sagen, geschwächet. Aber der Schrecken, welchen die schwarzen fürchterlichen Anschläge

a) Laok. p. 238 [140, 22 ff.]. b) Laok. p. 237 [140, 5 ff.].

23. zusammengeschlagen, nach dem von S. 138, 9 f. gebrauchten Bild vom Öl und Essig.

Edmunds erregen, ist ganz etwas anders, er wirkt, ohngeachtet seines schönen Körpers, eben so in vollem Maße. Edmund, der Bösewicht, ist mir abscheulich; Edmund, der schädliche Bösewicht, schrecklich.

Wenn ich es also Herrn Lessing zugebe: „daß schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich sei",[a]) so wird Herr Lessing es mir zugeben, daß sie es nicht wegen ihrer Häßlichkeit, sondern bloß wegen ihrer Schädlichkeit sei: daß also der Dichter durch das Häßliche nie die Empfindung des Schrecklichen *hervorbringen*, daß er sie, eigentlich gesprochen, nie *verstärken* könne: kurz, daß Schreckliches und Häßliches zwo ganz verschiedene Arten der Gegenstände; Furcht und Abscheu zwo ganz verschiedene Arten der Empfindung sein. Herr Lessing hat vielleicht sagen wollen: „Abscheu gegen die häßliche Seele des andern wird durch Abscheu an seinem häßlichen Körper verstärkt: der Dichter könne sich also der Formen des Häßlichen bedienen, um *Abscheu* zu verstärken." Alsdenn hat er Recht; aber auch keine Verschwisterung der Empfindungen angegeben: denn Abscheu bleibt Abscheu; das Häßliche, das Abscheuliche sei in Seele oder Körper.

Ich habe die Empfindung am Häßlichen der Formen *Abscheu* genannt: Herr Lessing glaubt,[b]) sie Ekel nennen zu können, und gehet darin von Herrn Mendelsohn ab, der Ekel nur in den niedrigen Sinnen Geschmack, Geruch und Gefühl; nicht aber in Gegenständen des Gesichts, und kaum des Gehörs finden will.[c]) Der Sprachgebrauch, der in Sachen, wo es auf nichts als Gefühl ankommt, immer gehört werden kann, scheint auf der Seite des letztern Philosophen; nur, wenn ich nicht irre, mit folgenden Unterscheidungen.

Im eigentlichen Verstande scheint Ekel dem Sinne des Geschmacks zuzukommen; nicht aber bloß übermäßige Süßigkeit,[d]) sondern jede widrige Berührung unserer Geschmacksnerven verursachet Ekel. Daher die große Verschiedenheit des Geschmacks auf verschiedenen Zungen, nachdem ihre Fibern so und nicht anders gestimmt sind, so und nicht anders angenehm oder widrig berührt werden können. Hier ist also Ekel eine Haupteigenschaft des Übelgeschmacks, der nicht von der zu langen Dauer einförmiger Be-

a) [Laok.] p. 236 [139, 31 f.]. b) Laok. p. 247 [145, 30 ff.]. c) Litt. Br. T. 5. S. 101 [Br. 82]. d) Litt. Br. eb. das. [S. 100, angef. v. Lessing 145 f.].

33. *berührt* fehlt ADB^{1}, ergänzt von B^{2}. — 35 f. Davon steht bei M. a. a. O. nichts.

rührungen unsrer Geschmacksfibern, wie Herr Mendelsohn meinet: sondern, wie ich glaube, von jeder unserer Natur widrigen Berührung derselben herrühret. Gewisse Geschmacksarten sind ekelhaft nach der allgemeinen Empfindung; andere nach dem Eigensinne Einer Natur, das ist, nach der besondern Spannung der Fibern in diesem einzelnen Subjekte. Gewisse Arten des Ekels sind angeboren, wenn die Werkzeuge des Geschmacks ursprünglich so und nicht anders gebildet sind; andre sind angewohnet, und durch lange Associationen der Ideen zur Natur geworden. Einiges ist ekelhaft, wenn wir's kosten; ein anderes, wenn wir's gekostet haben, nachdem die widrige Berührung schnell oder langsam geschahe u. s. w. Das Ekelhafte, was in Gegenständen des Geschmacks das Auge präoccupiert, ist nichts als Wiederholung voriger Sensationen, aber eine so starke Wiederholung, daß sie selbst Sensation erregt, und also mit derselben vermischt wird. — In Gegenständen des Geschmacks hat also das Auge nichts Ekelhaftes.

Geschmack und Geruch sind in unsrer Natur durch ein geheimes Band der Organisation vereinigt: die Stärke des einen pflegt nicht ohne die Stärke des andern zu sein, und der Verlust des einen den Verlust des andern nach sich zu ziehen. Zunächst also kommt der Ekel dem Geruche zu, durch eine widrige Bewegung der Geruchsfibern; darf ich aber sagen, daß er ihm bloß zukomme durch das Band der ähnlichen Organisation mit dem Geschmacke? Ich glaube fast: auch ein ekelhafter Geruch erregt Erbrechen, d. i. widrige Berührung der Geschmacksorgane. Er äußert sich also durch den Geschmack: er kommt dem Geruche zu, bloß als einem mit dem Geschmacke verbundnen Sinne: jeder andere unangenehme, z. E. zu starke, zu betäubende Geruch heißt nicht ekelhaft.

Dem Gefühle kommt Ekel schon sehr uneigentlich zu. „Eine zu große Weichheit der Körper, die den berührenden Fibern nicht genug widerstehen",[a]) z. E. ein Antasten des Sammets, feiner Haare, ꝛc. kann im eigentlichen Verstande eben so wenig ekelhaft heißen, als das sogenannte Kitzeln: es ist Widrigkeit, ein heterogenes Gefühl, eine heterogene Berührung, als ich mag: und zwar Widrigkeit durch das zu Sanfte. Nun giebt's eine andere Widrigkeit, das Gefühl einer heterogenen Nervenspannung, durch

a) Litt. Br. eb. das. [100].

das zu Heftige, zu Gewaltsame. So kreischt uns ein Griffel ins Ohr, der einen Stein hinunter krallet: wir fühlen unser ganzes Nervengebäude widrig erschüttert: wir wollen aus der Haut fahren; aber erbrechen wollen wir uns nicht. Widrig ist der Gegenstand für unser fühlendes Ohr; nicht aber ekelhaft.

Dem Gehöre, als solchem, kommt Ekel noch minder zu: denn „eine unmittelbare Folge von vollkommenen Konsonanzen"[a]) kann Überdruß; aber eigentlich nur dem Ekel erwecken, bei dem Geschmack der Hauptsinn wäre, und die Süßigkeit der Töne nur empfände, so fern sie mit der Süßigkeit, in Ansehung des Geschmacks, Ähnlichkeit hätte. Ein solcher allein würde in der übermäßigen Konsonanz auch eine Ähnlichkeit mit übermäßiger Süßigkeit, folglich an Tönen Ekel empfinden; kein andrer! Ich sage mit Fleiße empfinden, dunkel empfinden; denn von dem klaren Hinzudenken ist hier nicht die Rede.

Endlich: ekelhafte Gegenstände fürs Auge. Herr Lessing glaubt,[b]) „daß ein Feuermal in dem Gesichte, eine Hasenscharte, eine gepletschte Nase mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbraunen sich wohl so nennen ließen: daß wir etwas dabei empfinden, was dem Ekel nahe komme, daß, je zärtlicher das Temperament ist, wir desto mehr von den Bewegungen im Körper fühlen werden, die vor dem Erbrechen vorhergehen". Ich mag bei so unsichern Sachen des dunkelsten Gefühls über Namen nicht streiten: indessen dünkt mich, daß das zärtlichste Temperament, und dazu im zartesten Zustande der Empfindung, z. E. eine schwangere Frau, solche Gegenstände eher widrig, als ekelhaft nennen, eher davor zurückschaudern, und in Ohnmacht fallen, als sich drüber erbrechen werde: daß die unangenehme Empfindung immer also eher Widrigkeit des Gefühls, Abscheu des Anblicks, als Ekel, zu nennen sei. Es sei indessen darum, daß ein solcher Anblick Bewegungen erregen kann, die vor dem Erbrechen voraus gehen: giebt Herr Lessing eben damit das Erbrechen nicht für die sicherste Wirkung des Ekels an? Und da das Erbrechen eigentlich nur dem Sinne des Geschmacks zukommt: so muß, wenn das Auge Ekel empfände, es bloß durch eine Association von Geschmacksideen solchen empfinden, und über die Zärtlichkeit des Temperaments mag ich nicht streiten.

a) Litt. Br. [101] b) Laok. p. 247. 48. [146, 8—18 frei citiert]

Gnug für mich: daß Ekel eigentlich nur dem Geschmacke, und dem Geruche, als einem mit dem Geschmacke verbundnen Sinne, zukomme. Das grobe Gefühl der übrigen Sinne empfindet Widrigkeit, und nicht Ekel; es sei denn, daß in diesem und jenem Subjekte das Gefühl eines Sinnes in der körperlichen Organisation, oder in dem zur Natur gewordnen Laufe der Begriffe mit dem Geschmacke, und dem Geruche, gleichsam in näherm Bande stehe. Es giebt nämlich Menschen, bei denen der Geschmack, mithin auch der Geruch, unter den groben Sinnen gleichsam die herrschendsten sind, und den sinnlichen Empfindungen insgesamt also Ton zu geben vermögen: bei solchen kann sich ein widerlicher Anblick, ein widriger Schall, ein widriges Gefühl mehr dem Ekel nähern: d. i. Bewegungen erregen, die vor dem Erbrechen voraus zu gehen pflegen. Allein, diese Besonderheit in der Stimmung des Nervengebäudes hindert nicht, daß auch in ihnen unmittelbare Widrigkeit des Gefühls, Gesichts, Gehörs, von der mittelbaren Widrigkeit in diesen Sinnen durch Hilfe eines fremden Sinnes, des Geschmacks, unterschieden sein sollte. Das Ekelhafte kann sich mehr oder weniger, nach dem die Organisation gestimmt ist, in jede unangenehme sinnliche Empfindung einmischen; nicht aber jede unangenehme sinnliche Empfindung, jede Widrigkeit in einem Sinne ist deshalb Ekel.

Kommt also der Ekel vorzüglich dem Geschmacke, und andern Sinnen nur so fern zu, als sie mit ihm verbunden sind, oder sich an seine Stelle setzen können: so —

Gilt erstlich auf die Frage: Warum ist in den schönen Künsten und Wissenschaften der Ekel nicht schön? die Ursache[a]) so allgemein nicht; weil der Ekel bloß den dunkeln Sinnen zukommt: denn dem dunkelsten Sinne unter allen, dem Gefühle, kommt er nicht zu.

Noch minder ist der Widerwille, den Häßlichkeit wirket, so gänzlich von der Natur des Ekels, als Herr Lessing meinet;[b]) denn Häßlichkeit äußert sich bloß dem Auge; Ekel eigentlich nur dem Geschmacke.

Am mindesten also kann sich zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen so, wie das Häßliche verhalten.[c]) Lasset uns jede der dreierlei Nachahmungen des Lächerlichen, Häßlichen, Ekelhaften durchfragen.

---

a) Litt. Br. T. 5 eb. das.
b) Laok. p. 247 [145, 28 ff.].
c) Laok. 248 [146, 31 f.].

23.

Das Häßliche kann in der Dichtkunst gebraucht werden, um das Lächerliche zu erwecken, und, wie gesagt, hat die Dichtkunst alsdenn in Veranstaltung der Formen keine andre Einschränkung als Wahrscheinlichkeit und Gleichgewicht des Kontrasts, nämlich das scheinbar Schöne. Aber das Häßliche ein Ingrediens des Lächerlichen bei dem Maler? Kann der Maler sein Häßliches in Kontrast des sein wollenden Schönen setzen, daß das Lächerliche hervorblickt: so wohl. Da dies aber selten ist, da selbst bei der geistreichsten Hogarthschen Komposition die Malerei immer augenscheinlicher häßliche Formen, als den lächerlichen Kontrast durch häßliche Formen schildert: so bleibt sie gleichsam zu körperlich, um dem Dichter des Lächerlichen folgen zu können. Der Dichter trifft den Geist des Lächerlichen durch das Häßliche; der Künstler bleibt am Körper des Häßlichen kleben — und die Hauptsache ist unsichtbar. Jener stimmt meine Seele, und mein Mund lachet willig; dieser kitzelt mich häßlich, und ich soll lachen!

Das Häßliche zum Schrecklichen? Nichts! in Poesie und Malerei nichts. Will aber der Dichter Abscheu erregen: eine abscheuliche, bösartige, grimmige Seele an sich schon wird sich durch häßliche Verzerrungen äußern. Soll der Abscheu verstärkt werden; so gebe er ihr ganz einen häßlichen Körper: denn wie anders kann wohl das Wohnhaus sein, das sie sich gebauet, in dem sie so lange gewirket? Soll der Abscheu sich in Mitleid brechen; will der Dichter in Entfernung eine Seele zeigen, die besser sein könnte: so mildre er ihren Abscheu wenigstens durch Strahlen ihrer guten Anlage, durch einen nicht häßlichen Körper. Der Maler hat hier Schranken seiner Kunst: denn wie selten will diese wohl Abscheu, höchsten Abscheu erregen? und wenn sich mit dem Häßlichen kein Schrecken, sondern nichts, als Abscheu, erreichen läßt: wie frei geht der Künstler aus?

Das Ekelhafte endlich — hier bin ich mit Herrn Lessing gar nicht einig. Das Wiesel, das Sokrates unterbrach, ist an sich kein ekelhafter Gegenstand, und die ekelhaften Züge, die Aristophanes sonst einmischt, sind ein Geschenk an den griechischen Pöbel, das wir

4. „Verunstaltung (?)" S. Eine feine Frage, die ich aber doch kaum mit Ja beantworten möchte. — 12. zu fehlt A und ist eine Ergänzung Heynes, die mir Sinn und Konstruktion zu verlangen scheinen. — 30. frei hier in dem (durch den Begriff „ledig" vermittelten) Sinne von „leer": vgl. das mhd. vrî und das Verbum vrien Lexer III, 507. 514; nhd. im DWB. nicht belegt. — 33 ff. 168, 1 ff. 4 ff. Laok. 147, 3—148, 16.

demselben auch lassen können. Alle hottentottische Erzählungen, so bald sie den Ekel zur Hauptwirkung haben, so dünken sie mir Ausgeburten des britischen Überwitzes und bösen Humours. In Hesiods Abbildung der Traurigkeit bin ich mit Longin von einerlei Empfindung: es sei, aus welcher Ursache es sei — Ich mag die fließende Nase nicht sehen: ich mag nichts sehen, was wirklich Ekel erwecket. Ekel, als solcher, läßt sich schlechthin mit keiner andern gefälligen Empfindung verschmelzen; und wenn das Gräßliche nichts, als ein ekelhaftes Schreckliche, ist: so ist in diesem Gräßlichen, was sich vom Ekel darein mischet, allemal unangenehm, widrig.

Nur muß man auch freilich nichts für Ekel erregend halten, was nur einen Nebenbegriff des Ekels, durch weite Zurückerinnerung haben möchte: nichts für Ekel erregend, was, ohne dem Geschmacke und Geruche zuzugehören, bloß widrig genannt werden könnte: nicht alles endlich in einer künstlichen Nachahmung für ekelhaft, was kaum in der Natur selbst, die keiner unangenehmen Empfindung solch eine enge Sphäre gegeben, als dem wahren Ekel — —

Doch ich vergesse aus meinem Kritischen Wäldchen beinahe gänzlich den Rückweg. Wie habe ich in demselben umhergeirret! Wie verschiedne Aussichten boten sich mir dar! Wie manchen richtigen und irrigen Gedanken mag ich auf meinem träumerischen Pfade gedacht haben! Es sei! Lessings Laokoon hat mir Materie zum Nachdenken verschaffet: Homer, und die menschliche Seele waren die Quellen, aus denen ich dachte. „Wenn mein Raisonnement nicht so bündig ist, als das Lessingsche, so werden vielleicht meine kritischen Erörterungen mehr nach der Quelle schmecken.“ [a])

Übrigens sei jedes Wort, und jede Wendung verbannet, die

a) Leſſ. Vorr. zu Laok. [5, 31—6, 2, wo statt „Lessingsche“ „Baumgartensche“ und statt „vielleicht — Erörterungen“ „doch meine Beispiele“ steht].

3. Humour, zu III, 1, 31, 23. — bösen hier natürlich im ästhetischen Sinne. — 28—169, 13. Vgl. den mit Ausnahme der Adresse von fremder Hand anonym geschriebenen Brief, mit dem H. Lessing seine Kr. W. ankündigt (Lebensb. I, 2, 415—417, Hempel XX, 2, 277 f.), „wo im ersten Teile der Verfasser sich die Freiheit genommen, einige Stücke in Ihrem Laokoon zu beleuchten, und ihn insonderheit von der Seite der alten griechischen Zeugnisse und der darauf gebauten Philosophie durchzugehn. — Daß es gar nicht meine Absicht gewesen, wider den Laokoon zu schreiben, können Sie auch daher ersehen, daß mein Buch zuerst in der Gestalt eines Sendschreibens hätte erscheinen sollen, wenn ich die Ehre Ihrer Bekanntschaft gehabt, oder der Inhalt es immer gelitten hätte. — Es wäre mir also ungemein empfindlich, wenn mein untermischter Widerspruch Ihnen mißfällig werden, oder Sie gar mich unter den Haufen derer setzen wollten, die, wie z. E. Ihr neuester Gegner [Klotz], so gern andern Kriegsräte und Ritter werden wollen. Nehmen Sie die offenste Versicherung meiner Hochachtung an, die auch aus meiner ganzen Schrift

wider Herrn Lessing geschrieben schiene. Ich habe über seine Materien gedacht, und wo ich insonderheit nach Leitung der Alten davon abgehen mußte, sprach ich offenherzig, und wollte in Form eines Sendschreibens sprechen, wenn es die Abwechselung und der Inhalt der Materien zugelassen hätte. Wenn meine Zweifel und Widersprüche die Leser des Laokoons dahin vermögen, ihn nochmals, ihn so sorgfältig, als ich, zu lesen, und ihn aus meinen Zweifeln, oder meine Zweifel aus ihm, zu verbessern: so habe ich der Sache des Laokoons weit mehr gevorteilet, als durch ein kaltes Lob, hinter welchem jeder Leser, so, wie sein Urheber und Besitzer, gähnet. Meine Schrift selbst: wie würdig mir Laokoon geschienen, um darüber zu denken! sei ein Opfer meiner Achtung an den Verfasser desselben: Lobworte darzubringen habe ich nicht.

24.

Der Rest[a]) beschäftigt sich mit einigen Fehlern der Winkelmannischen Schriften: ich wollte, daß die Aufmerksamkeit Herrn Lessings lieber auf das Wesentliche derselben, und auf das ganze Gebäude seiner Geschichte gefallen wäre, das noch so mancher Schwierigkeit unterworfen ist. — —

Da ich Jahre her täglich zu den Alten, als zu der Erstgeburt des menschlichen Geistes, wallfahrte, und Winkelmann als einen würdigen Griechen betrachte, der aus der Asche seines Volkes aufgelebt ist, um unser Jahrhundert zu erleuchten, so kann ich Winkelmannen nicht anders lesen, als ich einen Homer, Plato und Baco lese, und er seinen Apollo siehet.

Indessen haben sich bei einem siebenmaligen Lesen freilich auch Zweifel bei mir zu Papier gefunden, die, was insonderheit sein Geschichtgebäude aus den Materialien der griechischen Litteratur

a) Laok. p. 261.—298. [154—174]

erhellen muß, und künftig noch mehr erhellen wird. Jedes Wort sei verbannt, was einen Lessing beleidigen wollte; allein jedes Wort werde auch um so schärfer geprüft, was ein Lessing sagt, denn wie viel hat der nicht Nachsager!" Dann nach einigen Worten über das 2. und 3. W. und Klotz schließt H.: „In das Innre der Streitigkeit zwischen Ihnen und demselben habe nicht greifen wollen, da ich einen zweiten Teil Laokoons hoffe und wünsche. So sehr ich nun in demselben eine gute Meinung über meine Schrift zu finden wünsche, so weit angenehmer, wenn ich zur Erklärung und Berichtigung einiger Punkte Anlaß gegeben, und dem Laokoon neue und mehrere Leser verschafft hätte."

17 f. 28. Vgl. zu T. III, 1, 153, 10. An den dort angeführten Orten lesen wir eben die Zweifel, die sich „bei einem siebenmaligen Lesen zu Papier gefunden" (26 f.).

anbetrifft, die Alten selbst zu Zeugen, zu Gewährsleuten haben dörften. Da ich also das Glück hatte, von Winkelmann einen ermunternden Blick des Beifalls zu erhalten: so war ich beschäftigt, mit mir selbst nochmals über seine Werke zu sprechen, und alsdenn in dem würdigen Tone vor ihn zu treten, in dem sich sein Geist offenbaret. Wie erhebend wäre der Gedanke gewesen, von ihm, dem Griechen unsrer Zeit, gebilligt zu werden, zur Vollkommenheit seiner unsterblichen Werke etwas beizutragen! —

Und ach! Winkelmann ist nicht mehr! durch die Hand eines Mörders, auf die entsetzlichste Weise der Welt, Rom, und seinem Deutschlande entrissen! O, wenn du Göttlicher, noch wie ein seliger Dämon, umherwandelst: so sieh die Bestürzung, mit der mich die Nachricht von deinem Verluste traf, die ungläubige Unruhe, die dich noch immer lebend sah, und endlich die Thränen der Wehmut, die ich deinem Tode schenkte! Wie mancher Litterator und Altertumskenner hätte statt seiner nicht bloß sterben können, sondern auch vielleicht sterben sollen, damit die Welt nicht einst nichts, als verführende Spuren, von ihm aufzuzeigen habe!

Beschluß.

Ich bin Herrn Lessing auf seinem Pfade gefolget, und, wenn sein Laokoon „mehr unordentliche Kollektaneen zu einem Buche, als ein Buch selbst“[a]) ist: was sind denn meine Kritischen Wälder? Sie sind zufälliger Weise entstanden, und mehr durch die Folge meiner Lektüre, als durch die methodische Entwickelung allgemeiner Grundsätze angewachsen. Sie zeigen indessen, daß sich auch unsystematisch irren lasse, daß nicht bloß, wenn man aus ein paar angenommenen Worterklärungen, in der schönsten Ordnung, sondern auch, wenn man aus einigen ausgerissnen Stellen in der schönsten

a) Vorrede zum Laok. [5, 2 f.].

2. Vgl. zu T. III, 1, 81, 2. — 14 f. Vgl. den jetzt SWS. XXIX, 296 ff. nach Hs Reinschrift in der ursprünglichen Fassuug gedruckten „Lobgesang“ (1768), für den ich zu T. II, 438 ff. noch auf den Druck im Lebensb. angewiesen war. Die von mir im Text gegebene spätere Bearbeitung hat nach SWS. a. a. O. 732 keine handschriftliche Gewähr, und es ist daher nicht ausgeschlossen, daß sie vielleicht gar nicht von H., sondern von Merck sei, dessen Idee sie ausführt. — 15 ff. Diese, unzweifelhaft auf Klotz zielenden (Blümner, D. Nat.-Litt. 66 [= Lessings WW. IX], 2, 5) Worte gingen überraschend schnell in Erfüllung: Klotz starb, erst 32 Jahre alt, plötzlich am 31. Dezember 1771. — 16. seiner, „deiner“ (?) S. — 25—171, 1. Vgl. Laok. 5, 20—22. 26—29.

Unordnung alles, was man will, folgert, man dem Fehltritte gleich ausgesetzt bleibe. Ich bin übrigens zu sehr ein Deutscher, daß ich nicht, wenn sich ein Machtwunsch thun ließe, gleich lieber in meine Kritischen Wälder Ordnung und System hinein wünschen wollte; und noch mehr wünsche ich ihnen „das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel, noch zu wenig, gethan zu haben".[a]) Ich habe jetzt in der Materie, die Laokoon abhandelt, den Grund gesichert; die Folge wird zeigen, was sich darüber aufführen lasse? Vor der Hand verbitte ich mir nur eins, den Titel meines Buchs nicht zu einem Gegenstande artiger Wortspiele zu machen, an denen manche Witzige unsrer Kunstrichter nicht arm zu sein pflegen. In mehr als einer Sprache hat das Wort Wälder den Begriff von gesammelten Materien ohne Plan und Ordnung; ich wünschte nur, daß meine Leser die etwas trocknen und verschlossenen Pfade dieses ersten Teils überstehen möchten, um hinter denselben zu freiern Aussichten zu gelangen.

---

a) Eben das. [4, 8 f.].

10. Wie es Hamann in der Königsberg. Ztg. 27. Juni 1768 (Schr. III, 413) mit dem „seltsamen, fremden oder gar possierlichen Titel eines Torso vom Denkmal" (auf Abbt) gethan, den der Verf., er wisse nicht warum? — „ob er die Absicht gehabt, den berühmten Verf. der Fragmente zu übertreffen, oder sich von ihm bloß zu unterscheiden" — „dem bekannteren und beliebteren Titel eines Fragments vorgezogen." Hamann ließ sich diese Bitte bei der Rec. der Wälder (Königsb. Ztg. 6. Febr. 1769 Schr. III, 429 f.) gesagt sein; für die Klotzischen Journale war sie „nur ein Grund mehr, von den aus Livländischem Samen nach deutschem Boden verpflanzten, oder, noch witziger, von 'ausgehauenen' Wäldern" zu reden. Haym I, 306. — 12. In diesem Sinne wurde nach Gellius praef. §. 5 der Titel Silvae gewählt für solche Schriften, deren Verfasser variam et miscellam et quasi confusaneam doctrinam conquisiverant; vgl. Sueton. de grammaticis 24 (p. 119, 8 Reiffersch.). Verschieden davon ist, wie Kettner S. 16 zeigt, der Gebrauch bei Cicero (z. B. de orat. II, 15, 65. III, 24, 93. 26, 103; vgl. Orator 3, 12) für den erst zu verarbeitenden Stoff (wie gr. ὕλη) und drittens in dem Sinne eines eilig aus dem Stegreife niedergeschriebenen Entwurfes im Gegensatz zu wohl. überlegter Ausarbeitung in der von H. darum nicht ganz passend für die Titelauflage als Motto gewählten, übrigens aus dem Zusammenhang gerissenen Quintilianstelle und bei Statius (vgl. dessen Silv. I praef.). Von modernen Sprachen gebrauchen das Italienische und Spanische ihr selva in dem von Herder angegebenen Sinn. Und so nennt er auch in dem Br. an Nicolai 21. Nov. 68 (Lebensb. I, 2, 373. Hoffmann S. 23) dessen Bibliothek einen „Wald von Recensionen, in dem man ermüdet", mit demselben Doppelsinn, in dem er das Wort schon in der Winckelmann gewidmeten Schrift (Einl. I) gebraucht (SWS. IV, 202: „Unvermutet also bin ich in meinem Critischen Wäldchen da, wo ich ausging, und was bringe ich von meinem Gedankenspaziergange mit?") in den er auch hier Z. 14 f. wieder überlenkt mit offenbarer Beziehung auf Lessing (170, 23 ff. vgl. Laok. XX S. 118, 29 f.), und der ihm noch viel später (1793 mit Bezug auf seine Humanitätsbr. Von und an H. II, 220: „Die Briefe sollen meine silvae sein, worin ich nach Gefallen umherwandle". Auch Dalberg sind sie III, 258 „ein anmutiges Wäldchen, in welchem ich so gern wandele, so vergnügt ruhe"), ob mit oder ohne Einfluß der gleichnamigen Dichtungen Baldes (SWS. XVIII, 538, Kettner a. a. O. Anm. 3), geläufig ist.

Von Deutscher Art und Kunst.

Einige fliegende Blätter.

Hamburg, 1773.
Bey Bode.

I.

Auszug

aus einem

Briefwechsel

über

Ossian

und die

Lieder alter Völker.

I.

Auszug

aus einem

Briefwechsel über Ossian

und die

Lieder alter Völker.

Auch ich bin, wie Sie, über die Übersetzung Ossians für unser [1.] Volk und unsre Sprache, eben so sehr als über ein episches Original entzückt. Ein Dichter, so voll Hoheit, Unschuld, Einfalt, Thätigkeit, und Seligkeit des menschlichen Lebens, muß, wenn man in faece Romuli an der Wirksamkeit guter Bücher nicht ganz verzweifeln will, gewiß wirken und Herzen rühren, die auch in der armen schottischen Hütte zu leben wünschen, und sich ihre Häuser zu solchem Hüttenfest einweihen — Auch Denis' Übersetzung verrät so viel Fleiß und Geschmack, teils glücklichen Schwung der Bilder, teils Stärke der deutschen Sprache, daß ich auch sie gleich unter die Lieblingsbücher meiner Bibliothek gestellt, und Deutschland zu einem Barden Glück gewünscht, den der schottische Barde nur gewecket — Aber Sie, der vorher so halsstarrig an der Wahrheit und Authenticität des schottischen Ossians zweifelte,

7. Vgl. zu 25, 28. — 11. in faece Romuli, Cic. Verr. 2, 1, 39. — 14 f. „Die Gedichte Ossians eines alten celtischen Dichters, aus dem Englischen übersetzt von M. Denis, aus der G. J.", Wien 1768—69. 3 Bde. 4°. Dieselbe bedingte Anerkennung, aber auch denselben Tadel wegen der Wahl des Verses und die ganze damit zusammenhängende Veränderung des Originalcharakters vernehmen wir aus den beiden Recensionen in der Allgem. Deutsch. Bibl., über den 1. Bd. X, 1, 63 ff. (SWS. IV, 32 ff.), über den 2. und 3. Bd. XVII, 2, 437 ff., aus dem Jahre 1769 und 1771 (An Nicolai Lebensb. I, 2, 424 Von und an H. I, 326 = Hoffm. S. 38. 6); vgl. den Brief an Merck 28. Okt. 1770 (Briefe an Merck, Darmst. 1835, S. 14 = Lebensb. III. 231) zu 186, 21 und endlich den Horenaufsatz SWS. XVIII, 448_{38} — 19 f. zu 24, 19.

hören Sie jetzt mich, den Verteidiger, nicht halsstarrig zweifeln, sondern behaupten, daß trotz alles Fleißes und Geschmacks und Schwunges und Stärke der deutschen Übersetzung unser Ossian gewiß nicht der wahre Ossian mehr sei. Der Raum fehlt mir, das jetzt zu beweisen: ich muß also meine Behauptung nur, wie ein türkischer Mufti sein Fetwa, hinsetzen, und hier der Name des Mufti . . .

[2.] . . . Meine Gründe gegen den deutschen Ossian sind nicht bloß, wie Sie gütigst wähnen, Eigensinn gegen den deutschen Hexameter überhaupt: denn was trauen Sie mir für Empfindung, für Ton und Harmonie der Seele zu, wenn ich z. E. den Kleistischen, den Klopstockischen Hexameter nicht fühlen sollte? aber freilich, weil Sie doch einmal selbst darauf gekommen sind, der Klopstocksche Hexameter bei Ossian? freilich auch hinc illae lacrimae! Hätte der Herr Denis die eigentliche Manier Ossians nur etwas auch mit dem innern Ohre überlegt — Ossian, so kurz, stark, männlich, abgebrochen in Bildern und Empfindungen — Klopstocks Manier, so ausmalend, so vortrefflich, Empfindungen ganz ausströmen, und wie sie Wellen schlagen, sich legen und wiederkommen, auch die Worte, die Sprachfügungen ergießen zu lassen — welch ein Unterschied? und was ist nun ein Ossian in Klopstocks Hexameter? in Klopstocks Manier? Fast kenne ich keine zwo verschiednere, auch Ossian schon wirklich wie Epopäist betrachtet.

Aber das ist er nun nicht, und sehen Sie, das wollte ich Ihnen nur sagen, von jenem hat schon, wie mich dünkt, eine Kritische Bibliothek geredet, und das geht mich nichts an. Ihnen wollte ich nur in Erinnerung bringen, daß Ossians Gedichte Lieder, Lieder des Volks, Lieder eines ungebildeten sinnlichen Volks sind, die sich so lange im Munde der väterlichen Tradition haben fortsingen können — sind sie das in unsrer schönen epischen Gestalt gewesen? haben sie's sein können? —

14. hinc illae lacrimae, Terent. Andria A. 1. Sc. 1, 99 (Büchmann, Geflügelte Worte 11. A. S. 259). — 26. Die Allgem. Deutsche Bibliothek, in der (X, 1, 63—69) die zu 177, 14 erwähnte Recension erschienen war, die H. hier als eine fremde Arbeit behandelt. — 28. Lieder, als solche, als Fragmente, wie sie ursprünglich erschienen (zu 24, 19), hatten sie ihm noch im Horenaufsatz und in der Adrastea die „angenehmste Gestalt", und „wenn Mac-Pherson andre zusammenschob und seinen Fingal, sein Temora als Epopeen hinstellte, so thut man wohl, wenn man dem Inhalt seine echte Gestalt wiedergiebt, d. i. die Gesänge vereinzelt und aus einanderschiebet". (SWS. XVIII, 447f. XXIV, 302.)

mein Freund, wenn ich mich zuerst gegen Ihre zweifelnde Halsstarrigkeit gegen die Ursprünglichkeit Ossians auf nichts so sehr, als auf inneres Zeugnis, auf den Geist des Werks selbst berief, der uns mit weissagender Stimme zusagte: „so etwas kann Macpherson unmöglich gedichtet haben! so was läßt sich in unserm Jahrhunderte nicht dichten!" mit eben dem innern Zeugnis rufe ich jetzt eben so laut: „das läßt sich wahrhaftig nicht singen! in solchem Ton von einem wilden Bergvolke wahrhaftig nicht fortsingen und erhalten! folglich ist's nicht Ossian, der da sang, der so lange fortgesungen wurde!" Was sagen Sie zu meinem innern Beweise? — nächstens fülle ich Ihnen vielleicht damit Seiten!

. . . So eigensinnig für Ihren deutschen Ossian hätte ich Sie [3.] doch nicht geglaubt! Es mir durch Zergliederungen und einzelne Vergleichungen abzwingen zu wollen, „daß er gewiß so gut, als der englische sei!" In Sachen der bloßen, schnellen Empfindung, was läßt sich da nicht aus zergliedern? was nicht durch ein grübelndes Zerlegen heraus beweisen, was — wenigstens die vorige schnelle Empfindung gewiß nicht ist. Haben Sie es wohl diesmal bedacht, was Sie so oft, oft, und täglich fühlen, „was die Auslassung eines, der Zusatz eines andern, die Umschreibung und Wiederholung eines dritten Worts; was mir andrer Accent, Blick, Stimme der Rede durchaus für anderen Ton geben könne?" Ich will den Sinn noch immer bleiben lassen; aber Ton? Farbe? die schnelleste Empfindung von Eigenheit des Orts, des Zwecks? — Und beruht nicht auf diesen alle Schönheit eines Gedichts, aller Geist und Kraft der Rede? — Ihnen also immer zugegeben, daß unser Ossian, als ein poetisches Werk so gut, ja besser, als der englische sei — eben weil er ein so schönes poetisches Werk ist, so ist er der alte Barde, Ossian, nicht mehr; das will ich ja eben sagen.

Nehmen Sie doch eins der alten Lieder, die in Shakespear, oder in den englischen Sammlungen dieser Art vorkommen, und entkleiden Sie's von allem Lyrischen des Wohlklanges, des Reims, der Wortsetzung, des dunkeln Ganges der Melodie: lassen Sie ihm bloß den Sinn, so so, und auf solche und solche Weise in eine andre Sprache übertragen; ist's nicht, als wenn Sie die

Noten in einer Melodie von Pergolese, oder die Lettern auf einer Blattseite umwürfen? wo bliebe der Sinn der Seite? wo bliebe Pergolese? Mir fällt eben das Liedchen aus Shakespears Twelfth-Nigth in die Hände, bei welchem der liebesieche Herzog von hinnen scheiden will: —

that old and antik song,
Me thought it did relieve my passion much —
More than light airs and recollected terms
Of these most brisk and giddy paced times
— — it is old and plain,
The Spinsters and the Knitters in the Sun
And the free Maids that weave their Thread with Bones
Do use to chant it: it is silly sooth
And dallies with the innocence of Love
Like the old Age —

Nun, werden Sie bei solchem Lobe nicht so begierig, wie der verliebte Ritter selbst? Auf! übersetzen Sie's flugs in Denissche Hexameter:

Song.

Come away, come away, death!
  And in sad cypress let me be laid!
Fly away, fly away, breath!
  I am slain by a fair cruel Maid!
My Shrowd of white, stuck all with yew,
  Oh prepare it!
My Part of death, no one so true
  Did share it!
Not a Flow'r, not a Flow'r sweet
  On my black Coffin let there be strown;
Not a Friend, not a Friend greet
  My poor Corps, where my Bones shall be thrown.
A thousand thousand Sighs to save
  Lay me, o! where
True Lover never find my Grave
  To weep there.

1. Der berühmte italienische Komponist Pergolese (1710—36) war H. aus Bückeburger Aufführungen vom Anfang Juli 1771 in frischer Erinnerung. Seines Stabat mater und einer andern Arie, die ihn besonders gerührt, gedenkt er in den Briefen an Karoline, Erinner. I, 206—207. — 3f. A. II. Sc. 4. „Silbernes Buch" (vgl. T. II, 378) und Volkslieder, 1774, I, 2, 14 (SWS. XXV, 58f.); 1778, I, 3, 22. — 6—9 auch benützt als Motto des 2. Buchs der Volkslieder von 1774 („Lieder aus Shakespear"); 10—13 als Schluß der Einleitung dazu (SWS. XXV, 33. 51). — 34. Shakesp.: Sad true lover etc.

Der sollte nicht mein Freund sein, der bei diesem so einfältigen, nichtssagenden Liede, insonderheit lebendig gesungen, nichts mit fühlte! Indessen, wenn es übersetzt würde (Wieland hat es, so wie die meisten dieser Art, nicht übersetzt!), wenn der einige fast, dem ich hiezu Biegsamkeit zutraue, der Sänger des Skaldengesanges und der Grabschrift Aspasiens, und des griechischen Schnitterliedchens und der süßen Nänie auf Wachtel und das Schnittermädchen des Himmels, und auf die Herzensangst jenes guten Pfarrers — wenn dieser Dichter, der so mancherlei, und dies Mancherlei so vortrefflich sein kann, es übersetzte, wie anders erhält er den Abdruck der innern Empfindung, als durch den Abdruck des Äußern, des Sinnlichen, in Form, Klang, Ton, Melodie, alles des Dunklen, Unnennbaren, was uns mit dem Gesange stromweise in die Seele fließet. Schlagen Sie die Dodsleischen Reliques of ancient Poetry auf, von einem Ende zum andern; übersetzen Sie was und wie schön Sie es wollen, aber außer dem Ton des Gesanges, und sehen Sie denn, was Sie haben werden!

Sie kennen doch die liebe, süße Romanze, von der ich mich wundere, daß sie sich in den Dodsleischen Reliques nicht finde:

Heinrich und Kathrine

1 ff. Der — fühlte! Wieland — übersetzt! Vgl. den zu 177, 14 citierten Brief an Merck (12 ff. = 229 ff.), wo es u. a. heißt: „Das Liedchen come away, come away death, ist an seinem Ort von der erstaunendsten Wirkung, daher auch Shakspeare seinen Herzog, der sich's vorsingen läßt, die größten Lobsprüche geben läßt. Es ist eine alte Romanze, weit älter als Shakspeare." Das Liedchen, mit diesem Briefe nebst einigen andern, die er „vor Jahr und Tag" übersetzt hatte, dem Freunde zugeschickt, steht bereits im Silbernen Buch (SWS. XXV, 59. 290_1). Über die zahlreichen Auslassungen oder „garstigen Verstümmelungen" solcher „unübersetzbarer" Stücke in Wielands Shakespeareübersetzung klagt eben dieser und andere Briefe jener Zeit. — 5 ff. Gerstenberg. Hamels Auswahl (D. Nat.-Litt. Bd. 48) bietet von den genannten Dichtungen nur den Skaldengesang (289 ff.). Das „allerliebste Gerstenbergisch-Shakespearesche Totenliedchen: Legt, Mädchen, mir von Eichenlaub &c." („Aspasia", „wahrscheinlich eine freie Paraphrase von Desdemonas Gesang Oth. IV, 3 Sing all a green willow" Brandl. Vgl. Percy I, 2, VIII p. 171 ff. Tauchn.) Willow, Willow, Willow erhielt H. Ende 1770 oder Anfang 1771 durch Karoline. Lebensb. III, 308. Sonst liegt mir nur noch das „Schnitterliedchen. Nach dem Griechischen" (Die du dich mit Ähren kränzest, Blonde Ceres, habe Dank u. s. w.) in einem Nachdruck vor. Die Verm. Schr., wo es 2, 221 steht, fehlen mir. — 12 ff. Vgl. an Merck (13 = 230): „Aber bei Leibe horchen Sie nur auf Ton und nicht auf Worte: Sie müssen nur singen, nicht lesen." (Goethe „An Lina": „Nur nicht lesen, immer singen.") — 14. Dodsleischen: so, nach dem Verleger statt des Herausgebers nennt H. die Percysche Sammlung (1765, wohl zu unterscheiden von der zu T. III, 1, 324, 15 erwähnten) hier durchaus (181, 19. 185, 12. 210, 2. 212, 27 f. 220, 6). Er erhielt sie erst Aug. 1771 von Raspe geliehen, ein eigenes Exemplar der 2. Ausg. (London 1767) erwarb er erst ein Jahr später. Redlich zu SWS. XXV, 7. 328_2; S. 656. 675. — 18 ff. Sie steht bei Allan Ramsay, Tea-Table Miscellany II, 213. Volksl. I, 1, 14. H. sendet die Ballade, die er „in ein paar verflognen Stunden übersetzt" habe, Anfang 1771 an Karoline und „eignet sie seiner Freundin feierlich zu" (Lebensb. III, 317 f.): „Für mich hat sie unbeschreiblich viel Süßigkeit, ich weiß nicht, ob sie es in der Übersetzung behalten. Was mir sie noch rührender gemacht, sind gewisse Ähnlichkeiten —" An sie weist er später auch Merck (324. 328), daß sie ihm diese „vortreffliche romantische Ballade" mitteile. Sie steht auch schon im Silbernen Buch (SWS. XXV, 366_7).

In ancient times in Britain Isle
Lord Henry was well knowne —

ein englischer Schulrektor, seines Namens Samuel Bishop, hat gewisse Ferias poeticas gefeiret: i. e. Carmina Anglicana Elegiaci plerumque argumenti (ich schreibe Ihnen den verdienstvollen Titel) latine reddita geschrieben, und in diesen Carminibus Anglicanis latine redditis ist auch unsre Romanze Elegiaci argumenti, und also auch Elegiaco versu, schön skandiert und phraseologisiert, die sich also anhebt:

Angliacos inter proceres innotuit olim
Henricus priscae nobilitatis honos!

und wo ist nun die Romanze? — Daß es mit Ossian kaum anders sei, sehen Sie nur einmal die schöne Macferlansche Übersetzung von Temora. Der Verfasser selbst ein Schotte? der Ossian singen gehört? ihn doch also fühlen muß? Sehen Sie nun, was unter den Händen des guten, flinken Lateiners aus der rührenden Stelle geworden ist, da Oskar fällt, und der Dichter, plötzlich abbrechend, sich an seine Geliebte wendet — In der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften, Band 9. Stück 2. S. 344. sind die Übersetzungen aus Macferson, Macferlan, und Denis neben einander. Sie können nachschlagen und sehen! ...

[4.] ... Ihre Einwürfe sind sonderbar. Bei alten gothischen Gesängen, wie Sie sie zu nennen belieben, bei Reimgedichten, Romanzen, Sonetts und dergleichen schon künstlichen oder gar gekünstelten Stanzen, geben Sie mir nach; aber bei alten ungekünstelten Liedern, wilder, ungesitteter Völker — wilder, ungesitteter Völker? ich kann Ihre Stelle kaum ausschreiben. So gehörte Ihr Ossian und sein edler, großer Fingal so schlechthin zu einem wilden ungesitteten Volk? und wenn jener auch alles idealisiert hätte, wer so idealisieren konnte, und wem, so idealisiert, der-

3. Rev. Samuel Bishop (1731—95), master of Merchant Tailor School, London Das von H. erwähnte Werk erschien 1764. — 12 f. Robert Macfarlane (1734—1804), ein gebürtiger Schotte, stud. an der Universität Edinburgh; von ihm erschienen 1769 Temorae liber Primus versibus latinis expressus, auctore Roberto Macfarlan, A. M. 4° nach der von H. Z. 16 ff. citierten Anzeige „bloß eine Probe von der Übersetzung des ganzen Gedichts, die er auf Subskription drucken läßt, und die im März 1770 in einem ansehnlichen Quartbande erscheinen wird". Eine Gesamtausgabe des Ossian von M., gälisch mit lateinischer Übersetzung, gab nach seinem Tode die Highland-Society heraus. — 15 f. Tem. B. I. (Tauchn. p. 309. Denis II, 16 ff.). Schon der Rec. bemerkt (S. 346): „So volltönend und harmonisch die lateinische Übersetzung klingt, so richtig sie den Sinn des Originals ausdrücket: so denken wir doch immer, daß selbst dieser Wohllaut, diese volltönende Harmonie des Hexameters der Energie, kräftigen Kürze, und schönen Einfalt des Originals nachteilig ist." — 18 f. aus Macferson, eine „wörtliche" deutsche Übers. Die auch 187, 2 begegnende Schreibung Macferson neben Macpherson (179, 4 f.) mochte ich nicht beseitigen.

gleichen Bilder, dergleichen Geschichte der Traum des Nachts, und das Vorbild des Tags, Gemütserholung und beste Herzenslust sein konnte; der war wildes Volk? Wohin man doch abgeraten kann, um nur seine Lieblingsmeinung zu retten.

Wissen Sie also, daß, je wilder, d. i. je lebendiger, je freiwirkender ein Volk ist (denn mehr heißt dies Wort doch nicht!), desto wilder, d. i. desto lebendiger, freier, sinnlicher, lyrisch handelnder müssen auch, wenn es Lieder hat, seine Lieder sein! Je entfernter von künstlicher, wissenschaftlicher Denkart, Sprache und Letternart das Volk ist: desto weniger müssen auch seine Lieder fürs Papier gemacht, und tote Lettern-Verse sein: vom Lyrischen, vom Lebendigen und gleichsam Tanzmäßigen des Gesanges, von lebendiger Gegenwart der Bilder, vom Zusammenhange und gleichsam Notdrange des Inhalts, der Empfindungen, von Symmetrie der Worte, der Silben, bei manchen sogar der Buchstaben, vom Gange der Melodie, und von hundert andern Sachen, die zur lebendigen Welt, zum Spruch- und Nationalliede gehören, und mit diesem verschwinden — davon, und davon allein hängt das Wesen, der Zweck, die ganze wunderthätige Kraft ab, den diese Lieder haben, die Entzückung, die Triebfeder, der ewige Erb- und Lustgesang des Volks zu sein! Das sind die Pfeile dieses wilden Apollo, womit er Herzen durchbohrt, und woran er Seelen und Gedächtnisse heftet! Je länger ein Lied dauren soll, desto stärker, desto sinnlicher müssen diese Seelenerwecker sein, daß sie der Macht der Zeit und den Veränderungen der Jahrhunderte trotzen — wohin wendet sich nun die Sache?

Ohne Zweifel waren die Skandinavier, wie sie auch in Ossian überall erscheinen, ein wilderes rauheres Volk, als die weich idealisierten Schotten: mir ist von jenen kein Gedicht bekannt, wo sanfte Empfindung ströme: ihr Tritt ist ganz auf Felsen und Eis und gefrorner Erde, und in Absicht auf solche Bearbeitung und Kultur ist mir von ihnen kein Stück bekannt, das sich mit den Ossianschen darin vergleichen lasse. Aber sehen Sie einmal im Worm, im Bartholin, im Peringskiold, und Verel ihre Gedichte

10 f. Vgl. 268, 27 f. — 14. Notdrange, auch SWS. XXV, 7 (Vorrede zum 1. Buch der Volksl. 1774) redet H. vom „Notdrang ans Herz" in den englischen Liedern; vgl. 269, 1 f. — 33. Worm (T. III, 1, 277 zu 276, 34), vgl. R. v. Raumer, Gesch. der german. Philologie S. 102. — Thom. Bartholin (1659—90), Antiquitatum Danicarum de causis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis libri III, Hafniae 1689 (mit Auszügen aus der ältern Edda), Raumer 149. — Joh. Peringskiöld (1654—1720; Peristiold in A ist doch Schreib- od. Druckfehler), Herausgeber der Heimskringla (1697) und Thidrekssaga (1715); Raumer 154. — Olaf Verelius (1618—82), „beginnt zuerst die Herausgabe altnord. Sagaen", darunter auch die Hervararsaga (Ups. 1672). Raumer 152.

an — wie viel Silbenmaße! wie genau jedes unmittelbar durch den fühlbaren Takt des Ohrs bestimmt! ähnliche Anfangssilben mitten in den Versen symmetrisch aufgezählt, gleichsam Losungen zum Schlage des Takts, Anschläge zum Tritt, zum Gange des Kriegsheers. Ähnliche Anfangsbuchstaben zum Anstoß, zum Schallen des Bardengesanges in die Schilde! Disticha und Verse sich entsprechend! Vokale gleich! Silben konson — wahrhaftig eine Rhythmik des Verses, so künstlich, so schnell, so genau, daß es uns Büchergelehrten schwer wird, sie nur mit den Augen aufzufinden; aber denken Sie nicht, daß sie jenen lebendigen Völkern, die sie hörten und nicht lasen, von Jugend auf hörten und mit sangen, und ihr ganzes Ohr darnach gebildet hatten, eben so schwer gewesen sei. Nichts ist stärker und ewiger, und schneller, und feiner, als Gewohnheit des Ohrs! Einmal tief gefaßt, wie lange behält dasselbe! In der Jugend, mit dem Stammlen der Sprache gefaßt, wie lebhaft kommt es zurück, und so schnell mit allen Erscheinungen der lebendigen Welt verbunden, wie reich und mächtig kommt es wieder. Aus Musik, Gesang und Rede könnt' ich Ihnen eine Menge sonderbarer Phänomene anführen, wenn ich einmal psychologisieren wollte!

Denken Sie nicht, daß ich übertreibe! Unter 136 Rhythmusarten der Skalden habe ich nur einen, den sangbaren, in Worm näher studiert (denn ihre eigentliche Prosodie, der zweite Teil der Edda, ist meines Wissens noch nicht erschienen!) und was denken Sie, wenn in diesem Rhythmus von 8 Reihen nicht bloß 2 Disticha, sondern in jedem Distichon 3 anfangähnliche Buchstaben, 3 konsone Wörter und Schälle, und diese in ihren Regionen wieder so metrisch bestimmt sind, daß die ganze Strophe gleichsam eine prosodische Runentextur geworden ist — und alles waren Schälle, Laute eines lebenden Gesanges, Wecker des Takts und der Erinnerung, alles klopfte, und stieß und schallte zusammen! — Machen Sie nun die Probe, und studieren Regner Lodbrogs Sterbegesang in den Runen des Worms, und lesen denn die feine, zierliche Übersetzung, die wir davon im Deutschen, in ganz anderm Ton und

5 f. Vgl. Tacitus, Germ. 3.—21. So viele giebt Worm an, worauf schon Morhof Unterricht 2. A. S. 369, Blair in einer Anm. (Denis III, VII; bei Tauchnitz fehlt sie) und Percy in der 185, 13 erwähnten „Vorabhandlung" sich beziehen. — 23 f. Die sog. Skálda, besonders das Háttatal (Metrik), ein Teil der sog. jüngern Edda des Snorre Sturluson († 1241), die in der Ausgabe des Resenius (Havn. 1665) noch fehlte; zuerst erschienen in der Eddaausg. von Rask (Stockh. 1818). — 32. Reyner AB¹K. Vgl. zu T. III, 1, 276, 34.

ganz anderm Silbenmaße haben — der verzogenste Kupferstich von einem schönen Gemälde! Nun komme jemand und mache aus dem Schlachtgesang der Dysen, aus dem Zaubergespräch Odins am Thor der Hölle, aus dem jüngsten Gericht der Eddagötter ein schönes Heldengedicht in Hexametern, oder schöne griechische Silbenmaße, wie Herr Denis aus dem Gespräch Gauls und Mornis, Fingals und Roskranen gemacht hat; aus Evind Skaldaspillers Trauerlied auf Hako eine Elegie im Ton der Rothschildsgräber — was würde Vater Odin und der alte Skaldaspiller sagen? — Daß sich nun diese Skaldische Rhythmik nicht auf Island und Skandinavien eingeschränkt, können Sie aus Hickes, und andern; am neuesten noch in den Dodsleischen Reliques aus der Vorabhandlung vor dem Complaint of conscience (T. 2. B. 3. S. 277.) sehen, wo aus dem Angelsächsischen dergleichen mehr als Eine Probe angeführt wird.

Aber noch mehr. Gehen Sie die Gedichte Ossians durch. Bei allen Gelegenheiten des Bardengesanges sind sie einem andern Volk so ähnlich, das noch jetzt auf der Erde lebet, singet, und Thaten thut; in deren Geschichte ich also ohne Vorurteil und Wahn die Geschichte Ossians und seiner Väter mehr als einmal lebendig erkannt habe. Es sind die fünf Nationen in Nord-

3. Vgl. S. 201, 15 Disen (altn. dísir von dís, ahd. itis, alts. idis, ags. ides, femina), göttliche Frauen, zu denen auch die Valkyrien gehören. J. Grimm, D. Myth. 4. A. 332f. 349. — 3f. Vgl. S. 198ff. — 4f. das jüngste Gericht der Eddagötter: Voluspa, Volksl., 1774, II, 4, 13. 1779, II, 3, 1. — 6f. Denis II, 53 b) u. 67 w). Angeblich zwei Fragmente verlorener Bardendichtungen, wie sie Macpherson gelegentlich in Anmerkungen, diese zum 3. B. der Temora (fehlen bei Tauchnitz), mitteilt. Das erste, angeblich von Ossian selbst, das Gespräch Gauls, des Sohnes Mornis, mit dem Geiste seines Vaters, von dem er in Bedrängnis das mit ihm begrabene Schwert von Strumon heischt; das zweite, angeblich von dem Barden Colgan, ein Liebesgespräch zwischen Fingal und seiner spätern Gattin Roskrana. Letzteres samt der entsprechenden Stelle aus Temora 4. B. (Denis II, 74f.) sendet H. in Denis' Übersetzung an Karoline 28. Okt. 1770 (Lebensb. III, 248ff.). Vgl. zu 189, 14. — 7f. Richtig Eyvindr Skaldaspillir, ein norwegischer Skalde des 10. Jahrh. Sein Gedicht auf Hakons Tod in der Schlacht von Stord 963 (Hákonarmál) Volksl., 1774, II, 4, 11. 1778, I, 2, 16. — 8f. Rothschildsgräber, zu T. III, 1, 330, 33. — 11. George Hickes (1642—1715), dessen Lebenswerk Linguarum Vett. Septentrionalium Thesaurus grammatico-criticus et archaeologicus (Oxoniae 1705; die Pars I bilden die schon 1689 erschienenen Institutiones grammaticae Anglo-Saxonicae et Moesogothicae), abgesehen von seiner Bedeutung für die Grammatik der altgermanischen Sprachen überhaupt, insbesondere dem Studium des Altenglischen neuen Anstoß gab und zahlreiche Proben aus dem Angelsächsischen, Althochdeutschen und Altsächsischen (Heliand) gab. (Raumer 129—138.) Auf die daraus zu schöpfende Belehrung über die angelsächsische Metrik hatte ähnlich wie hier H. bereits Blair in der zu 184, 21 angezogenen Note ebenfalls hingewiesen, ebenso auf das „runische Gedicht" aus der Hervararsaga, das H. 197, 19f. anführt und später aus Hickes in seine Volksl., 1774, II, 4, 9. 1778, I, 2, 15 aufnahm. — 12. Zu 181, 14. — 13. Die „Vorabhandlung" zu dem das 3. Buch eröffnenden Stücke (II, 222—236 Tauchn.) handelt von dem allitterierenden, reimlosen Verse, und giebt Beispiele aus dem Mittelenglischen. Auch sie beruft sich übrigens neben Worm auf Hickes. — vor, von (A) ist ein bisher unbemerkter Druckfehler.

amerika: Sterbelied und Kriegsgesang, Schlacht- und Grablied, historische Lobgesänge auf die Väter und an die Väter — alles ist den Barden Ossians und den Wilden in Nordamerika gemein; der letzten Marter- und Rachelied nehme ich aus, dafür die sanften Kaledonier ihre Gesänge mit dem sanften Blut der Liebe färbten. Nun sehen Sie einmal, was alle Reisebeschreiber, Charlevoix und Lafiteau, Roger, und Cadwallader Colden vom Ton, vom Rhythmus, von der Macht dieser Gesänge auch für Ohren der Fremdlinge sagen. Sehen Sie nach, wie viel nach allen Berichten darin auf lebende Bewegung, Melodie, Zeichensprache und Pantomime ankömmt, und wenn nun Reisende, die die Schotten kannten, und mit den Amerikanern so lange gelebt hatten, Kapitän Timberlake z. B. die offenbare Ähnlichkeit der Gesänge beider Nationen anerkannten — so schließen Sie weiter. Bei Denis stehen wir steif und fest auf der Erde: hören etwa Sinn und Inhalt in eigner, guter poetischer Sprache, aber nach der Analogie aller wilden Völker kein Laut, kein Ton, kein lebendiges Lüftchen von den Hügeln der Kaledonier, das uns hebe und schwinge, und den lebendigen Ton ihrer Lieder hören lasse: wir sitzen, wir lesen, wir kleben steif und fest an der Erde.

Als eine Reise nach England noch in meiner Seele lebte — o Freund, Sie wissen nicht, wie sehr ich damals auch auf diese Schotten rechnete! Ein Blick, dachte ich, auf den öffentlichen Geist, und die Schaubühne, und das ganze lebende Schauspiel des englischen Volks, um im Ganzen die Ideen mir aufzuklären, die sich im Kopf eines Ausländers in Geschichte, Philosophie, Politik und Sonderbarkeiten dieser wunderbaren Nation so dunkel und

4. Marterlied, vgl. 22, 16ff. u. Anm. — 6. Charlevoix, zu 197, 16. — 7. Jos. Fr. Lafiteau (1670—1740), franz. Missionär. H. hat wohl seine Mœurs des Sauvages comparées aux mœurs des premiers temps, Paris 1723, im Auge. — Roger soll wahrscheinlich Woodes Rogers († 1732), der Weltumsegler, sein, von dem A Voyage to the South Sea and round the World 1708 u. ö. (auch ins Französische übersetzt 1716 u. ö.) erschien. — Cadwallader Colden (1688—1776), Arzt und Botaniker, schrieb The History of the five Indian nations depending upon New-York (New-York 1727, 2. ed. Lond. 1747). — 12. Wohl Lieut. Henry Timberlake, dessen Memoirs London 1765 erschienen. (Voyages chez les sauvages habitants du nord de l'Amérique, trad. de l'angl. p. J. B. L. Jos. Billecoq. 1797.) — 21ff. Vgl. den zu 177, 14 citierten Brief an Merck (14=230f.), wo H. nach der Stelle über Shakespeares Liedchen Come away etc. (zu 181, 1ff.) fortfährt: „Solche alte Lieder sind für mich von der Würkung, daß ich mir fest vorgenommen, daß, wenn ich je an die britische Küste komme, ich nur durchfliege, Theater und Garrick sehe, Hume grüße und dann nach Wales und Schottland und in die westlichen Inseln, wo auf Einer Macpherson, wie Ossians jüngster Sohn sitzt. Da will ich die celtischen Lieder des Volks in ihrer ganzen Sprache und Ton des Landherzens wild singen hören, die jetzt in Hexametern und griechischen Silbenmaßen so sind, wie eine aufgemalte, bebalsamte Papierblume gegen jene lebendige, schöne blühende Tochter der Erde, die auf dem wilden Gebirge duftet." Eine Reise nach England lag schon 1769 in Hs. Plan. Lebensb. II, 62 (an Hamann 64, 2 Hoffm.). 69. 79. 87. 129.

sonderbar zu bilden und zu verwirren pflegen. Alsdenn die größte Abwechselung des Schauspiels, zu den Schotten! zu Macferson! Da will ich die Gesänge eines lebenden Volks lebendig hören, sie in alle der Wirkung sehen, die sie machen, die Örter sehen, die allenthalben in den Gedichten leben, die Reste dieser alten Welt in ihren Sitten studieren! eine Zeitlang ein alter Kaledonier werden — und denn nach England zurück, um die Monumente ihrer Litteratur und ihre zusammengeschleppten Kunstwerke und das Detail ihres Charakters mehr zu kennen — wie freute ich mich auf den Plan! und als Übersetzer hätte ich gewiß auf andern Wegen ähnliche Schritte thun wollen, die jetzt — Denis nicht gethan hat! Für ihn ist selbst die Macphersonsche Probe der Ursprache ganz vergebens abgedruckt gewesen.

. . . Sie lachen über meinen Enthusiasmus für die Wilden [5.]
beinahe so, wie Voltaire über Rousseau, daß ihm das Gehen auf Vieren so wohl gefiele: Glauben Sie nicht, daß ich deswegen unsre sittlichen und gesitteten Vorzüge, worin es auch sei, verachte. Das menschliche Geschlecht ist zu einem Fortgange von Scenen, von Bildung, von Sitten bestimmt: wehe dem Menschen, dem die Scene mißfällt, in der er auftreten, handeln und sich verleben soll! Wehe aber auch dem Philosophen über Menschheit und Sitten, dem seine Scene die einzige ist, und der die erste immer auch als die schlechteste verkennet! Wenn alle mit zum Ganzen des fortgehenden Schauspiels gehören: so zeigt sich in jeder eine neue, sehr merkwürdige Seite der Menschheit — und nehmen Sie sich nur in acht, daß ich Sie nicht nächstens mit einer Psychologie aus den Gedichten Ossians heimsuche. Die Ideen wenigstens dazu liegen tief und lebendig genug in meiner Seele, und Sie würden manches Sonderbare lesen!

8. Kunstworte A. u. Ausg. — 12 f. Wie sich H. u. Goethe mit der angeblichen Urschrift beschäftigten und Macphersons englischen Text mit ihr verglichen, davon geben die Briefe Hs. an Merck (Wagner 1835 S. 27 f.) und Gs. an H. (Aus Hs. Nachl. I, 31 f. = D. j. G. I, 298 ff. = WW., Weimar, IV, 1, 2, 3 f.) Zeugnis. In der 2. Rec. (zu 177, 14) sagt H. (S. 441): „Der Übersetzer sollte Celte geworden sein! wo möglich alle Welt und Bildung nach Konventionsfuß vergessen haben! nichts als die Natur sehen, die Harfenstimme hören und fühlen — die er hören und fühlen will. Und sodann welch ein andrer Ossian! Wenn Hr. D. die gallische Sprache studiert, auch nur im fernen Nachhall vernommen hätte: welch ein andrer Ossian!" — 15. Voltaire in s. noch im selben Jahr mehrfach veröffentlichten Br. an R. üb. dessen Disc. s. l'orig. de l'inégalité (30. Aug. 1755. Oeuvres compl. ed. L. Moland. Paris. Garnier frères. XXXVIII, 447. Rs. Antw. 10. Sept. a. a. O. 454). Als aber R. von Palissot, wirklich oder vermeintlich, so auf die Bühne gebracht wurde, war V. damit doch nicht recht zufrieden (a. a. O. XL, 363. 395. 407. X, 129. 417). Vgl. Brockerhoff, J. J. Rousseau I, 444. 446 ff.

Für jetzt. Wissen Sie, warum ich ein solch Gefühl teils für Lieder der Wilden, teils für Ossian insonderheit habe? Ossian zuerst habe ich in Situationen gelesen, wo ihn die meisten, immer in bürgerlichen Geschäften, und Sitten und Vergnügen zerstreute Leser, als bloß amüsante, abgebrochene Lektüre, kaum lesen können. Sie wissen das Abenteuer meiner Schiffahrt; aber nie können Sie sich die Wirkung einer solchen, etwas langen Schiffahrt so denken, wie man sie fühlt. Auf einmal aus Geschäften, Tumult und Rangespossen der bürgerlichen Welt, aus dem Lehnstuhl des Gelehrten und vom weichen Sofa der Gesellschaften auf einmal weggeworfen, ohne Zerstreuungen, Büchersäle, gelehrten und ungelehrten Zeitungen, über Einem Brette, auf offnem allweiten Meere, in einem kleinen Staat von Menschen, die strengere Gesetze haben, als die Republik Lykurgus', mitten im Schauspiel einer ganz andern, lebenden und webenden Natur, zwischen Abgrund und Himmel schwebend, täglich mit denselben endlosen Elementen umgeben, und dann und wann nur auf eine neue ferne Küste, auf eine neue Wolke, auf eine ideale Weltgegend merkend — nun die Lieder und Thaten der alten Skalden in der Hand, ganz die Seele damit erfüllet, an den Orten, da sie geschahen — hier die Klippen Olaus vorbei, von denen so

6. meiner Schiffahrt, von Riga nach Nantes, 5. Juni bis 15. Juli 1769. — 8 ff. Vgl. das Reisejournal (1769) SWS. IV, 348 f. Kalligone III, 23 ff. (SWS. XXII, 233ff.). — 13 f. in — Lykurgus, vgl. Reisej. 354 f.: „Das Schiff ist das Urbild einer sehr besondern und strengen Regierungsform. Da es ein kleiner Staat ist, der überall Feinde um sich siehet, Himmel, Ungewitter, Wind, See, Strom, Klippe, Nacht, andre Schiffe, Ufer, so gehört ein Gouvernement dazu, das dem Despotismus der ersten feindlichen Zeiten nahe kommt. Hier ist ein Monarch und sein erster Minister, der Steuermann: alles hinter ihm hat seine angewiesenen Stellen und Ämter, deren Vernachlässigung und Empörung insonderheit so scharf bestraft wird." Kalligone 25: „Die geordnetste Republik, in der alles an Einem Ruf, an Einem Wink, ja an Einer Linie, Einem Punkt hängt; in ihr alles gewogen, gemessen, nach Gestalt, Zeit und Ort berechnet." — 19 f. Ob H. auf dieser Seereise wirklich Skalden und Ossian zur Hand hatte, um sie angesichts der gleich erwähnten Gegenden zu lesen, ist mehr als fraglich: wenigstens unmittelbar vor der Landung in Helsingör schreibt er an Hartknoch (Lebensb. II, 15), er „habe wahrhaftig kein kluges Buch, das sich zur See lesen ließe; und wer weiß, ist in Helsingör eins zu finden". Es mischen sich hier wohl Erinnerungen der spätern Seereise (zu 189, 17) ein (Haym I, 355 Anm. 2. 426 Anm.) — 20 f. Vgl. Reisej. 406: „Schweden: da sehe ich die Klippe des Olaus! Wie war die Zeit, da er lebte, da er starb! Wie große Gedanken giebt sein Grab mit Nebel und Wolken bedeckt, von Wellen bespült u. s. w., von dem Nebel und der Zauberei seiner Zeit? Wie hat sich die Welt verändert! Was für drei Zeiten, die alte Skandinavische Welt, die Welt des Olaus, unsre Zeit des armen ökonomischen und erleuchteten Schwedens. Hier war's, wo vor uns Goten, Seeräuber, Wikinger und Normänner segelten! Wo die Lieder ihrer Skalden erklangen! Wo sie ihre Wunder thaten! Wo Lodbroge und Skille fochten! welche andre Zeit! Da will ich also, in solchen dunkeln trüben Gegenden ihre Gesänge lesen und sie hören, als ob ich auf der See wäre: da werde ich sie mehr fühlen, als Nero seine Heroide, da Rom brannte." Auch diese Stelle bestätigt das zu 19 f. Gesagte, aber allerdings auch, wie lebendig sich H. in diese Sagen und Lieder hineinversetzte, u. so thatsächlich ältere Eindrücke der Lektüre durch die Reiseeindrücke neues, höheres Leben gewannen.

viele Wundergeschichte lauten — dort dem Eilande gegenüber, das jene Zauberase mit ihren vier mächtigen sternebestirnten Stieren abpflügte, „das Meer schlug, wie Platzregen, in die Lüfte empor, und wo sich, ihren schweren Pflug ziehend, die Stiere wandten, glänzten 8 Sterne vor ihrem Haupte“ über dem Sandlande hin, wo vormals Skalden und Vikinge mit Schwert und Liede auf ihren Rossen des Erdegürtels (Schiffen) das Meer durchwandelten, jetzt von fern die Küsten vorbei, da Fingals Thaten geschahen, und Ossians Lieder Wehmut sangen, unter eben dem Weben der Luft, in der Welt, der Stille — glauben Sie, da lassen sich Skalden und Barden anders lesen, als neben dem Katheder des Professors. Wood mit seinem Homer auf den Trümmern Trojas, und die Argonauten, Odysseen und Lusiaden unter wehendem Segel, unter rasselndem Steuer: Die Geschichte Uthals und Ninathoma im Anblick der Insel, da sie geschahe; wenigstens für mich sinnlichen Menschen haben solche sinnliche Situationen so viel Wirkung. Und das Gefühl der Nacht ist noch in mir, da ich auf scheiterndem Schiffe, das kein Sturm und keine Flut mehr bewegte, mit Meer bespült, und mit Mitter-

1. Zu 29, 2. — dem Eilande, Seeland, das die Asin Gefjon vom Schwedenkönig Gylfe zum Geschenk erhielt und mit ihren vier mit einem Riesen gezeugten u. in Ochsen verwandelten Söhnen vom Festlande abpflügte. Heimskringla, Ynglingasaga 6 Snorra Edda, Gylfaginning 1. Der Schilderung Z. 3— liegt eine in beiden Werken überlieferte Strophe des Skalden Brage des Alten (8/9. Jh.) zu Grunde, u. zwar in der fehlerhaften lat. Übersetzung, die Peringskiöld s. Heimskr. (zu 183, 33) beigab (p. 6): 'Gefiona auro ditata, augmentum Daniae laeta, Regi Gylfonis detraxit, idque tanta cum vehementia, ut, circa boves aratro junctos, mare, ad instar impetuosissimi imbris, hinc inde, in aëra dispergeretur. Et ubi hi tauri, praegrandem illam molem trahentes, ibant, octo candidas in frontibus stellulas gerebant.' (Br. redet von 8 Augen u. statt des Platzregens raucht es bei ihm von den rennenden Thieren.) — 2. Zauberase, Zauberose A: die herkömmliche Besserung Zauberrose genügt nicht; als Asin wird Gefjon ausdrücklich bezeichnet. — 5 f. Sundlande? — 12. Rob. Wood (1716—71), A comparative View of the ancient and present state of the Troad; to which is added an Essay on the original genius of Homer, London 1769), eine Frucht der Orientreise von 1742, auf welcher W. auch die Küste von Troja besuchte. In wenigen zur Verteilung an Freunde bestimmten Exemplaren gedruckt, wurde das Buch in Deutschland zunächst nur durch Heynes Rec. in den Götting. Gel. Anz. 1770 St. 32 bekannt und erst 1773 durch die Übersetzung von Prof. Chr. Fr. Michaelis „Robert Woods Versuch über das Originalgenie des Homers“ (vgl. Der junge Goethe II, 492 ff.) allgemein zugänglich. (Volkmann, Gesch. und Kritik der Wolfschen Prolegomena 23 ff.) — 13 f. Ähnlicher Wunsch im Reisej. 357 mit Bezug auf Orpheus, Homer (Odyssee) und Pindar, und 358 die Erklärung von Argonautica, Odysseen u. s. w. aus solchen Eindrücken. — 15. Uthal und Ninathoma, das Liebespaar in Ossians Berrathon. Einen Auszug aus ihrer Geschichte (nach Denis III, 67 ff.) schickt H. Karolinen 28. Okt. 1770. Lebensb. III, 242. Vgl. zu 185, 6. — 17 ff. Auf der Überfahrt von Antwerpen nach Amsterdam (Januar 1770) wurde das Schiff durch einen Sturm unweit vom Haag auf eine Sandbank geworfen. Am 20. Jan. war er im Haag. Erinner. I, 132; vgl. Älteste Urkunde SWS. VI, 215_{25}, wo diese Erfahrung zum Verständnis von 1. Mos. 2 verwertet wird: „Wer jemals auf dem wüsten Weltmeer mit Nacht und Todesfurcht umhüllet auf Morgenröte gehofft, wird diese Scene gefühlt haben“ u. s. w.

nachtwind umschauert, Fingal las und Morgen hoffte . . . Verzeihen Sie es also wenigstens einer alternden Einbildung, die sich auf Eindrücke dieser Art, als auf alte bekannte und innige Freunde stützet —

Aber auch das ist noch nicht eigentlich Genesis des Enthusiasmus, über welchen Sie mir Vorwürfe machen: denn sonst wäre er vielleicht nichts als individuelles Blendwerk, ein bloßes Meergespenst, das mir erscheinet. Wissen Sie also, daß ich selbst Gelegenheit gehabt, lebendige Reste dieses alten, wilden Gesanges, Rhythmus, Tanzes, unter lebenden Völkern zu sehen, denen unsre Sitten noch nicht völlig Sprache und Lieder und Gebräuche haben nehmen können, um ihnen dafür etwas sehr Verstümmeltes oder nichts zu geben. Wissen Sie also, daß, wenn ich einen solchen alten — — Gesang mit seinem wilden Gange gehört, ich fast immer wie der französische Marcell gestanden: que de choses dans un menuet! oder vielmehr, was haben solche Völker durch Umtausch ihrer Gesänge gegen eine verstümmelte Menuet, und Reimleins, die dieser Menuet gleich sind, gewonnen? —

Sie kennen die beiden Lettischen Liederchen, die Lessing in den Litteraturbriefen aus Ruhig anzog, und wissen, wie viel sinnlicher Rhythmus der Sprache in ihrem Wesen liegen mußte; lassen Sie mich itzt ein Paar peruanische aus Garcilasso di Vega ziehen, die ich nach Worten, Klang und Rhythmus so viel möglich übertragen; Sie werden aber gleich selbst sehen, wie weit sie sich übertragen lassen.

Das erste ist die Serenate eines Liebhabers in der Abenddämmerung:

Schlummre, schlummr', o Mädchen,
Sanft in meine Lieder,
Mitternachts, o Mädchen,
Weck' ich dich schon wieder!

10. Den Letten in Livland, mit deren Sprache H., angeregt von Joh. Jak. Harder, sich 1766 selbst zu beschäftigen anfing. (Suphan, Ztschr. f. d. Phil. VI, 50 f.) — 15. Vgl. zu T. III, 284, 5 ff. — 19 f. Im 33. Lbr. — Betrachtung der Littauischen Sprache in ihrem Ursprunge, Wesen und Eigenschaften, von Philipp Ruhig, Pfarrer und Senior zu Walterkehmen, Königsberg 1745, S. 77 u. 75. Das 1. Volksl., 1774, II, 4, 1. 1779, II, 2, 4. Das 2. 1774, II, 4, 2; eine spätere Übersetzung SWS. XXV, 587. — 23 f. Garcilaso de la Vega, Historia del Peru, c. 27; daraus beide in der Allg. Historie der Reisen XV, 554 z). 555 a) mit lateinischer und deutscher Übersetzung (d. 2. schon bei Morhof, Unterricht S. 380 f.) und hieraus das 2. Volksl. II, 3, 2. Das 1. auch im Silb. Buch (SWS. XXV, 549 mit Varianten). Des Inhalts des 2. gedenkt H. Geist d. Ebr. Poes. I, 178 u. Üb. Bild, Dichtung u. Fabel. Zerstr. Bl. III, 121 (SWS. XI, 339. XV, 537.)

Was läßt sich seinem Mädchen mehr und süßer sagen? — Das andre ist ein bloßes Bild, eine Fiktion ihrer Mythologie von Donner und Blitz. In den Wolken ist eine Nymphe mit einem Wasserkruge in der Hand, bestellet, um zu gehöriger Zeit der Erde Regen zu geben. Unterläßt sie's, läßt sie die Erde in Dürre schmachten, so kömmt ihr Bruder, zerschlägt ihren Krug, das giebt Blitz und Donner, und denn zugleich Regen. Wenn die Dichtung vom Ungewitter in der Dürre, mit Regen begleitet, Ihnen als sinnlich, als anschauend gefällt: so hören Sie das Lied oder Gebet an sie, wie Sie wollen:

Schöne Göttin,
Himmelstochter!
Mit dem vollen
Wasserkruge,
Den dein Bruder
Jetzt zerschmettert,
Daß es wettert
Ungewitter,
Blitz und Donner
Schöne Göttin,
Königstochter!
Und nun träufelst

Du uns Regen,
Milden Regen!
Doch oft streuest
Du auch Flocken
Und auch Schlossen!
Denn so hat dir
Er der Weltgeist!
Er der Weltgott!
Virakocha!
Macht gegeben,
Amt gegeben!

Als Weisheit habe ich das Liedchen nicht angeführt: denn Sie wissen, in welchem Ruf die dummen Peruaner stehen? ich rede von Symmetrie des Rhythmus, des Sangbaren, und da arbeitet meine Nachbildung dem Original so matt und schwach nach.

Sie kennen das Kleistische Lied eines Lappländers, und die Hand dieses braven Mannes konnte für uns gewiß nicht anders, als verschönern: aber wenn ich Ihnen nun den rohen Lappländer gäbe? — wenigstens aus der dritten Hand, denn ich habe Scheffer nicht bei mir:

27. WW. I, 107f. (Sauer), dasselbe, an das Lessing (zu 190, 19) seine Bemerkungen knüpft. — 30f. Morhof S. 378. Sein Gewährsmann ist Joh. Scheffer aus Straßburg (1621—79), Prof. in Upsala, dessen Lapponia etc. (Cap. 25) Lessing irrtümlich als Kleists Quelle angiebt (vgl. darüber Sauer a. a. O.). H. sendet das Lied im Jan. 1771 an Karoline mit den Worten (Lebensb. III, 311f.): „Hier bekommen Sie ein hübsches Lappländisches Liedchen, wofür ich zehn Kleistische Nachahmungen (Sie kennen doch das Lied: 'Komm, Zama, komm!' es ist nach diesem gemacht und recht gut, wenn man das Original nicht kennet!) geben möchte. Wundern Sie sich nicht, daß ein Lappländischer Jüngling, der keinen Buchstaben und Schule und fast keinen Gott kennet, besser singt, als der Major Kleist! Denn jener sang das Lied eben aus dem Fluge, da er mit seinen Renntieren über den Schnee hinschlüpfte, und ihm die Zeit lang ward, den Orrasee zu sehen, wo sein Mädchen wohnte: Kleist aber ahmte es aus dem Buche nach. Dieser Umstand wird Ihnen zugleich die ganze Handlung fixieren, die im Gedichtchen liegt. Er will fliegen, rudern:

O Sonne, dein hellester Schimmer beglänze den Orra-See!
Ich würde den Fichtengipfel ersteigen, könnt' ich schauen den Orra-See!
Ich würd' ihn ersteigen, den Gipfel, meine Blumenfreundin zu sehn!
Ich würd' ihn bescheeren, ihm alle Zweige, seine grünen Zweige stümmeln —
Hätt' ich Flügel, zu dir zu fliegen, Flügel der Krähen,
Dem Laufe der Wolken folgt' ich, ziehend zum Orra-See!
Aber mir mangeln die Flügel! Enteflügel! Füße der Ente!
Rudernde Füße der Gänse, die mich zu dir bringen!
O du hast lange gewartet, so viel Tage! schöne Tage,
Du mit erquickenden Augen, mit deinem freundlichen Herzen! —
Was ist stärker, als Flechte Sehnen! als eisene, mächtige Ketten!
So fesselt uns die Liebe, die Umschafferin Sinns und Willens:
Denn der Wille des liebenden Jünglings ist Windesgang,
Die Gedanken des Liebenden lange Gedanken!
Folgt ich ihnen allen, ich irrte vom rechten Weg' ab.
Drum bleibt mir Ein Entschluß, die sichre Bahn zu gehn!

Es ist, wie gesagt, aus der dritten Hand, dieses lappländische Lied — Aber noch immer, wie natürlich, wie sehnlich sinnet der junge, begehrende Lappländer, dem sein Weg zu lange wird, dem alles, was er sieht, Sonne und Wipfel und Wolke und Krähe und Ruderfüße sich zum Orrasee, auf sein Mädchen beziehen muß! Der auf die Schnelle und Langsamkeit seines Weges, auf sein Hineilen der Seele, auf seine vorwandernde Gedanken, auf seine Lust, Richtsteige zu suchen, wie natürlich! wie sehnlich zurück kommt! Que de choses dans un menuet! und ich liefre Ihnen doch nur die stammlendsten, zerrissensten Reste.

Ein andres lappländisches Liebeslied an sein Renntier wollte ich Ihnen auch mitteilen; aber es ist verworfen, und wer mag Zettel suchen? Dafür stehe hier ein altes, recht schauderhaftes schottisches Lied, für das ich schon mehr stehen kann, weil ich's unmittelbar aus der Ursprache habe. Es ist ein Gespräch

seine Gedanken fliegen, wie der Wind, reichen weit vor ihm voraus: er will allerlei Richtwege versuchen; zuletzt aber bleibt er doch auf der Bahn. Wollen Sie die Gewogenheit haben, statt des Orra-Sees einen gewissen Berg zu setzen, der allenfalls Melibocus [Katzenelbogen in Hessen] heißen könnte, weil er Ihnen der nächste ist, und statt des Renntier-fahrenden Lappen einen andern, eben so ungeduldigen, hübsch stillsitzenden Menschen — so wird Ihnen die Scene noch lebendiger." Karoline trug das Lied ins Silb. Buch ein (SWS. XX\, 405_2), und es steht auch, immer wieder umgearbeitet, Volksl., 1774, II, 4, 7 und 1779, II, 2, 5. Vgl. Einl. z. 4. Buch von 1774 a. a. O. 87 f. u. „Nachricht" 5. vor d. 2. Buch d. 2. Bds 1779.

10. Nach diesem Verse fehlen hier zwei Zeilen; sie lauten nach der an Karoline geschickten Fassung: „Und wolltest du mir auch entfliehn — ich holte dich bald ein." — 11. Flechte Sehnen, „Flechten von Sehnen", wie es in der Sendung an Karoline heißt. — 27. Volksl., 1774, II, 4, 6. 1778, I, 3, 11. — 29 ff. Volksl., 1774, I, 1, 3. 1779, II, 3, 5, auch schon im Silb. Buch. (Aus Percy I, 1, V. p. 49 Tauchn.) Die hier gegebene Fassung ist „silbengezählter" (SWS. XXV, 19_2) als die der ältern Volksl. und steht hier im

zwischen Mutter und Sohn, und soll im Schottischen mit der rührendsten Landmelodie begleitet sein, der der Text so viel Raum gönnet:

Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot?
Edward, Edward!
Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot
Und gehst so traurig da! — O!
Ich hab geschlagen meinen Geier tot
Mutter, Mutter!
Ich hab geschlagen meinen Geier tot,
Und das, das geht mir nah! — O!

Dein's Geiers Blut ist nicht so rot!
Edward, Edward!
Dein's Geiers Blut ist nicht so rot,
Mein Sohn, bekenn mir frei! — O!
Ich hab geschlagen mein Rotroß tot!
Mutter, Mutter!
Ich hab geschlagen mein Rotroß tot!
Und's war so stolz und treu! O!

Dein Roß war alt und hast's nicht not!
Edward, Edward,
Dein Roß war alt und hast's nicht not!
Dich drückt ein ander Schmerz! O!
Ich hab geschlagen meinen Vater tot,
Mutter, Mutter!
Ich hab geschlagen meinen Vater tot,
Und das, das quält mein Herz! O!

Und was wirst du nun an dir thun?
Edward, Edward!
Und was wirst du nun an dir thun?
Mein Sohn, bekenn mir mehr! O!
Auf Erden soll mein Fuß nicht ruhn!
Mutter, Mutter,
Auf Erden soll mein Fuß nicht ruhn!
Will wandern über Meer! O!

ganzen schon der letzten näher, die je nach Bedarf auf beide ältere zurückgreift. Karoline lernte die „vortreffliche Ballade", die sie „noch nie gehört" Anfang März 1772 durch Goethes Recitation kennen und erhielt sie auf ihre „öftere Bitte den andern Tag nach seiner Rückkunft in Frankfurt" zugeschickt. Aus Hs. Nachl. III, 196 f.

12 ff. Strophenabsätze (d. h. etwas weiterer Zeilenabstand) in A nur Z. 20. 28. 194, 1. 9. — 23. ander, zu T. III, 1, 283, 31.

Und was soll werden dein Hof und Hall,
Edward, Edward,
Und was soll werden dein Hof und Hall,
So herrlich sonst und schön! O!
Ach! immer steh's und sink' und fall',
Mutter, Mutter,
Ach immer steh's und sink' und fall',
Ich werd' es nimmer sehn! O!

Und was soll werden dein Weib und Kind,
Edward, Edward?
Und was soll werden dein Weib und Kind,
Wann du gehst über Meer — O!
Die Welt ist groß! laß sie betteln drin,
Mutter, Mutter!
Die Welt ist groß! laß sie betteln drin,
Ich seh sie nimmermehr! — O!

Und was soll deine Mutter thun?
Edward, Edward!
Und was soll deine Mutter thun?
Mein Sohn, das sage mir! O!
Der Fluch der Hölle soll auf Euch ruhn,
Mutter, Mutter!
Der Fluch der Hölle soll auf Euch ruhn,
Denn Ihr, Ihr rietets mir! O!

Könnte der Brudermord Kains in einem Populärliede mit grausendern Zügen geschildert werden? und welche Wirkung muß im lebendigen Rhythmus das Lied thun? und so, wie viele, viele Lieder des Volks! Doch aus meinem Briefe soll kein Buch werden u. s. w.

[6.] ... Endlich werden Sie aufmerksam, und mahnen mich um mehrere solche Volkslieder; ich aber beweise nun wieder gegen Sie Eigensinn. Denn aus Ihrem vorletzten Briefe z. E. ist mir noch ein Einwurf auf dem Herzen. „Auch Herr Denis habe ja so viel lyrische Stücke, und die so schön wären!"

Lyrische Stücke hat er, und schön sind sie; aber wie viel lyrische Stücke, und wodurch sind sie schön? Was ist das andre im Original, was bei ihm nicht lyrisch ist, der Grund des Ge-

25. „Ein Schottisch Lied voll Kains=Stirn und Unruh" nennen es die Volksl. 1774 und wenden darauf Genes. 4, 12 f. an (SWS. XXV, 19).

dichts, auf dem seine Oden nur Blumen sind, ist das Hexameter? Und denn auch, wie? wodurch sind sie schön? Durch schöne römische, griechische Silbenmaße, und durch so schöne Anordnung in denselben, daß ich ja eben deswegen behauptet, sie sein die schönen Bardenlieder Ossians nicht mehr! Was macht Macpherson fast bei jedem solcher Stücke für Ausrüfe über das Wilde, oder Sanfte, oder Feierliche oder Kriegerische ihres Rhythmus, ihrer Melodien, ihrer Silbenmaße, das Seele des Gesangs sei — nun muß ich aber bekennen, daß bei den meisten Fällen ich weder Wahl, noch Veranlassung eben zu solchen römischen und griechischen Silbenmaßen; ja wenn ich von den Gesängen der Wilden überhaupt Ton habe, nirgends Veranlassung zu Einem solcher römischen und griechischen Silbenmaße sehe. Ich mag mit Herr Denis nicht wetteifern; er hat so viel poetischen Stil und Sprache in seiner Gewalt; aber ich wollte Ein Stück bei ihm sehen, das nicht in einem andern Silbenmaße eben so gut, das ist, eben so geziert, erscheinen sollte, und manches ist, ohne Umschweif, übel gewählt.

Zur Probe davon sehen Sie einmal den dritten Band durch. Da hat ihm, ich weiß nicht, welcher Kunstrichter, den Rat gegeben, mehr des skaldischen Silbenmaßes zu gebrauchen, und nun sehen Sie, wie es der Übersetzer mißbraucht hat. Die vortreffliche, so vielsaitige Goldharfe, die unter der Hand des dänischen Skalden allen Zauber- und Macht- und Leier- und Wunderton hat annehmen können, so wie gegenseitig den Ton der Liebe, der Freundschaft, der Entzückung, ist in den Händen des Übersetzers eine hölzerne Trommel mit zween Schlägen geworden. — Schade nur, daß eben dadurch die schönen Lieder von Selma und das süße Carrikthura verunstaltet sind. Im ersten Bande hat der Übersetzer gar eine Kantate in Reimen nach aller Form erfunden, und

13 Herr nach älterem Brauch vor Eigennamen, namentlich wenn diese selbst flectirt sind, flexionslos (vgl. König Rudolphs bei Schiller u. ä. Grimm D. Gramm IV, 461 f.) DWB. IV, 2, 1134 (9 f.). Darnach wurde auch die neben gewöhnlichem Hrn. vereinzelt (40, 15. 65, 3. u. ö.) begegnende Abkürzung Hr. entsprechend aufgelöst. Nur T. III, 1, 354, 4 ist ein leider zu spät bemerktes Herrn durchgeschlüpft. — 19 f. Denis III, 80 (e): „Ein ansehnlicher Kunstrichter hat den Wunsch geäußert, Ossians Gedichte in jener Versart übersetzt zu sehen, deren sich unser liebenswürdigster Tändler [Gerstenberg] in seinen Gedichten [so!] eines Skalden [zu Z. 23 u. 181, 5.] bedienet hat. Ich will diesen Wunsch wenigstens in den lyrischen Stellen des gegenwärtigen und folgenden Gedichtes [Carrikthura und Die Lieder von Selma] zu erfüllen suchen; denn ob gemeldte Versart auch in langen erzählenden Gedichten Manchfaltigkeit genug haben würde, daran zweifle ich noch." Auch in der 2. Rec. (S. 444 f.) knüpft H. an diese Anm. seinen Tadel derselben Stücke in ganz ähnlicher Weise. — 22. der dänische Skalde (vgl. SWS. IV, 324) heißt Gerstenberg als Vf. des „Gedichts eines Skalden" (176, 6; daher 3, 16 ff. auch die Goldharfe); über sein Versmaß äußert sich H. ganz analog in der 2. Rec. — 29. Comala. Ein

da ihm nun kaum zwei Reime gelingen, so sinkt dies ganze Stück fast unter die Kritik hinab.

Wie ganz anders hat Klopstock auch hier z. E. in der Sprache gearbeitet! Der sonst so ausfließende ausströmende Dichter, wie kurz! wie stark und abgebrochen! wie altdeutsch hat er sich in seiner Hermanns-Schlacht zu sein bestrebt! Welche Prose gleicht da wohl seinem Hexameter! welch lyrisches Silbenmaß seinen sonst so strömenden griechischen Silbenmaßen! Wenn in seinem Bardit wenig Drama ist: so ist wenigstens das Lyrische im Bardit, und im Lyrischen mindstens der Wortbau so dramatisch, so deutsch! — Lesen Sie z. E. das edle, simple Stückchen:

Auf Moos', am luftigen Bach ꝛc.

und so viele, ja fast alle andre, und dann zeigen Sie mir etwas in dem Bardenton in Denis. Da nun Klopstock selbst sich so sehr hat verleugnen können, verändern müssen — ist dies Muß nicht eine große Lehre? Sie schreiben mir neulich, da Sie Denis' Silbenmaße priesen, Ihnen sei bei seinem Fingal und Roskrane Klopstocks Hermann und Thusnelde (in den Bremischen Beiträgen) eingefallen: desto schlimmer, denn Klopstocks neuerer Bardeton ist wohl nicht ganz der in Hermann und Thusnelde. Ich bin's gewiß nicht allein, der diesen veränderten, härtern Bardeton im neuern Klopstock empfindet, und ohne mich in das Beßre oder Schlechtre einzulassen, gehe ich gern mit den Jahren des Dichters,

dramatisches Gedicht. I, 131—52. Macpherson erklärt, „die Verschiedenheit der Versmaße läßt uns abnehmen, dieses Drama müsse ursprünglich in die Musik gesetzet, und bei einer feierlichen Gelegenheit vor den Häuptern der Zünfte aufgeführet worden sein". Dazu macht Denis (134 a) die Anmerkung: „Ich habe derohalben auch gesucht ihm die Gestalt eines Singspieles zu geben. In den Recitativen bediene ich mich jambischer Verse von ungleicher Länge, in den Arien und Chören auch trochäischer, amphibrachischer und daktylischer. Ich habe mich zu reimen entschlossen, weil mir der Reim in dieser Dichtart noch am erträglichsten scheint. Vielleicht aber habe ich eben darum dem Originale mehr Zwang anthun müssen, als ich wohl wünschte." Schon in der Rec. des 1. Bds. (SWS. IV, 325) erklärt sich H „mit dem musikalischen Gedicht Comala gar nicht zufrieden" und rät „das ganze Stück . . nach dem freien Klopstockischen Silbenmaße", das er überhaupt für die Ossianübersetzung vorschlug (vgl. T. III, 1, 74, 3 ff.), sich dabei auf eigne Versuche berufend, „in einem der folgenden Teile umzuarbeiten"; und in der 2. Rec. (S. 445) sagt er von allen drei Stücken, sie müßten „schlechterdings einmal umgeändert werden oder sie verunzieren alles. Man kann wirklich sagen, Denis gelingen nicht Reime!"

6. Hamburg und Bremen 1769. — 12. In Sc. 11. D. Nat.-Litt. 48 (= Klopst. IV), 130 f. — 17. Vgl. zu 185, 6. — 18. Klopstocks Ode „Hermann und Thusnelde" (D. Nat.-Litt. 47 = Klopst. III, 54; vgl. XXVI, 32) erschien zuerst 1753 in der „Samml. vermischter Schr. von den Verfassern der Bremischen neuen Beyträge ꝛc." III, 3. — 19. neuerer Bardeton: in der 2. Rec. (S. 434) weist er Denis darauf hin, „wie Klopstock selbst im dritten Buch seiner Oden [Vgl. 252, 8 u. Anm.] den Barden angesehen und gefühlt hat. Ist's in dieser Messias Manier? oder hat sich nicht fast die ganze Manier Klopstocks dabei etwas geändert? Welche andre, welche große, welche schwere Wirkung!"

und mit der Natur fort, und bin stolz darauf das deutsche Barden-mäßige in seinem

Was that dir, Thor, dein Vaterland?

und in allen neuern Stücken, wo so viel kurzer, dramatischer Dialog und Wurf der Gedanken ist, zu empfinden —

. . . Der Faden unsres Briefwechsels vervielfältigt sich so, [7.] daß ich kaum mehr weiß, wo ich ihn angreifen soll, um ihn fortzuführen — am besten also, wo er mir in die Hände fällt.

Die Anmerkung, die Sie „über das Dramatische in den alten Liedern" dieser Art machen, ist so nach meinem Sinn, daß ich's mir immer mit unter den Charakterstücken der Alten gedacht habe, die wir Neuere so wenig erreichen, als ein totes momentarisches Gemälde eine fortgehende, handelnde, lebendige Scene. Jenes sind unsre Oden; dies die lyrischen Stücke der Alten, insonderheit wilder Völker. Alle Reden und Gedichte derselben sind Handlung: Lesen Sie z. E. im Charlevoix selbst die unvorbereitete Kriegs- und Friedensrede des Eskimaux: es ist alles in ihr Bild, Strophe, Scene! Was für Handlung in Odins Höllenfahrt, im Webegesange der Valkyriur, im Beschwörungsliede der Hervor, und bei Ossian auf jeder Seite, in jedem Stücke! Damit Sie nun nicht wieder sagen, daß ich Ihnen viel nenne und nichts gebe: so mache ich mit Abtragung meiner Schuld den Anfang, und lege Ihnen, zumal ich jetzt zu schreiben, nicht mehr Zeit habe, ein paar der genannten bei. Ich hätte sie Ihnen so neu aufstutzen und idealisieren können: denn blieben sie ja aber nicht mehr, was sie jetzt sind, und eben am Aerugo der Bildsäule, am dunkeln, einförmigen, nordischen Zauberton der Stücke, ist Ihnen und mir ja gelegen:

3. „Wir und Sie" (1766. D. Nat.-Litt. 47, 123; vgl. XXVII, 78). — 9. Anmerkungen A; darnach Z. 10 in B sind st. ist (A), und dieser folgt die Hempelsche Ausg. und Kurz. — 16. Des Jesuitenpaters Franç. Xav. de Charlevoix (1682—1761) Histoire et Description générale de la Nouvelle-France, avec le Journal historique d'un voyage fait par ordre du roi dans l'Amérique septentrional, Paris 1744, 3 Vol. — 19 f. Vgl. d. Schluß d. Anm. zu 185, 11. — 27. Aerugo, Alengo A, bisher ungebessert; vgl. 210, 6, wo es auch nicht ohne einen Druckfehler (Aerago) abging. Wie hier, lehnt es H. in der Vorr. zum 1. B. der Volksl. von 1774 (SWS. XXV, 12) ab, irgend ein Stück zu „kastigieren", „so leicht es gewesen wäre, nach dem neuesten Ideal unsrer Dichtkunst. Dem antiken Fragment dieser Buste bleibe auch, wenn's nur kennbar ist, sein heiliger Rost und Moder!"

Odins Höllenfahrt.

Es erhub sich Odin,
Der Menschen Höchster!
Und nahm sein Roß
Und schwang sich aufs Roß
Und ritt hinunter
Zu der Höllen Thor.
Da kam ihm entgegen
Der Höllenhund!

Blutbespritzt
War seine Brust!
Mit offnem Rachen,
Und scharfem Gebiß
Und Wut und Schaum.
Und riß den Rachen
Und bellt' entgegen
Dem Zaubervater
Und bellte lang!

Und fort ritt Odin
Und die Erd' erbebte.
Da kam er zum hohen
Höllenschloß,
Und ritt gen Aufgang
Zum Höllenthor,
Wo die Seherin
Im Grabe lag.

Und sang der Weisen
Totenerweckenden
Gräbergesang:
Und sah' gen Norden
Und legte Runen
Und beschwur und fragt',
Und foderte Rede,
Bis sie zürnend endlich
Sich erhub und begann
Totenstimme:

„Wer ist der Mann?
Ich kenn' ihn nicht!

1. Volksl., 1774, II, 4, 10 (d. Schluß 200, 3 ff. verloren). 1779, II, 3, 3 aus Bartholin (zu 183, 33) p. 632, die Vegtamskviþa der ä. Edda, so genannt, weil sich Odin Vegtamr, der Wanderer, nennt: 199, 8).

Der meine Ruhe
Zu stören beginnt!
Ich lag mit Schnee
Und Eis bedeckt,
Und Regenbeflossen
Und Taubenetzt,
Und lag so lang!"

Ein Wandrer bin ich,
Kriegerssohn.
Du sollst mir Kunde
Vom Höllenreich geben.
Ich will sie dir geben
Aus meiner Welt!
Jener goldne Sitz,
Wem ist er bereitet?
Jenes goldne Bette,
Für wen steht's da?

„Für Baldern steht,
Sieh her! der Trank,
Der Honigtrank
Und der Schild liegt drauf!
Bald werden um ihn
Die Götter trauren!
Unwillig red' ich,
Nun laß mich ruhn!"

„Noch ruhe nicht, Jungfrau!
Ich forsche weiter
Und lasse nicht ab,
Bis ich alles weiß!
Sprich, wer wird Baldern
Den Tod bereiten?
Und Leben berauben
Odins Sohn?

„Hoder ist's,
Der wird dem Bruder
Den Tod bereiten
Und Leben berauben
Odins Sohn!

5f. Regen beflossen Und Thau benetzt A; ebenso 1779: R. begossen u. T. betrieft, aber 1774: Regenbeflossen und Taubeträuft und darnach habe ich auch hier wie schon Kurz u. Redlich in den Volksliedern (SWS. XXV, 471) geschrieben.

Unwillig red' ich,
Nun laß mich ruhn!"

Noch ruh nicht, Jungfrau!
Ich forsche weiter,
Und lasse nicht ab,
Bis ich alles weiß!
Sprich, wer wird Hodern
Den Haß vergelten
Und Balders Mörder
Zum Grabe senden?

„In Westen wird Rinda
Dem Odin zu Nacht
Einen Sohn gebären,
Der kaum geboren
Wird Waffen tragen,
Seine Hand nicht waschen,
Sein Haar nicht kämmen,
Bis er Balders Mörder
Zu Grabe gebracht.
Unwillig red' ichs,
Nun laß mich ruhn!"

Noch ruhe nicht, Jungfrau!
Ich forsche weiter,
Und laß nicht ab,
Bis ich alles weiß.
Wer sind die Jungfraun,
Die stumm dort weinen
Und Himmel an werfen
Im Schmerz den Schlei'r?
Noch das sprich mir,
Eher sollt du nicht ruhn!

„O du kein Wandrer,
Wie ich erst gewähnt!
Du bist Odin selbst,
Der Menschen Höchster."

Und du keine weise
Propheten Jungfrau;

20. ich? vgl. Z. 199, 24. 200, 1. Bartholin übersetzt an allen 3 Stellen: invita haec (ohne Anhalt im Urtext) dixi, u. entscheidet daher nicht. 1774 u. 1779: Ich red (sprach) unw. — 36. Absatz in A; aber 1779 bilden im Urtext 32—201, 3 nur eine Strophe. — Weise A: der große Buchstabe hat Kurz verleitet, ein (,) dahinter zu setzen; aber weise ist hier nicht Subst. sondern der Vorlage (Tu non es fatidica, nec sapiens foemina) entsprechend Adj.

Keine Seherin!
Drei=Riesen=Mutter
Vielmehr bist du!

„Weg, Odin! wandre
Nachheim! hinweg!
Und rühme daheim,
Daß niemand der Menschen,
Wie du's vermocht,
Forschen wird,
Bis einst der Arge
Die Ketten bricht
Und die Götter fallen
Und die Welt zerfällt
Und Nacht beginnt!"

Der Webegesang der Valkyriur.

(Der Schicksalsgöttinnen, vor der Schlacht, zu des Grafen Randvers Tod, und des Königs Siege.)

Umher wirds dunkel
Von Pfeilgewölken!
Sie breiten umher sich
Wetterverkündend!
Es regnet Blut!
Auf! knüpfet an Spieße
Das Schicksalsgewebe
Blutroten Einschlägs,
Ihr Todesschwestern,
Zu Randvers Tod.

Sie weben Gewebe
Von Menschendärmen!
Menschenhäupter
Hängen sie dran!
Bluttriefende Spieße
Schießen sie durch
Und sind mit Waffen
Und Pfeil gerüstet
Und dichten mit Schwertern
Das Sieggarn fest.

15. Volksl., 1774, II, 4, 12. 1779, II, 3, 6 aus Bartholin p. 617. (Njáls Saga c. 158.) — 16. Schlacht, bei Dublin zwischen den Königen Brján u. Sigtryggr v. Irland, in der jener fällt; Graf Randver verdankt sein Dasein nur einer v. H. mißverstandenen Lesart (Z. 27) bei Barth.

Sie kommen zu weben
Mit nackten Schwertern
Hild, Hiorthrimul,
Sangrida, Svipul;
Eh die Sonne sinkt,
Werden Schilde spalten
Und Panzer brechen
Und Schwerter treffen,
Daß die Helme tönen.

Wir weben, wir weben
Schlachtgewebe!
Dies Schwert trug einst
Ein Königs Sohn!
Hinaus, hinaus
An die Scharen hinan,
Wo unsre Freunde
In Waffen schon glühn!

Wir weben, wir weben
Schlachtgewebe!
Hinaus, hinaus
Zum König hinan!
Gudr, Gondula!
Da sahen sie schon
Schilde blutrot
Den König decken!

Wir weben, wir weben
Schlachtgewebe!
Hinaus, hinaus!
Wo die Waffen tönen
Und Helden fechten!
Wir wollen nicht fallen
Den König lassen!
Die Valkyriur walten
Über Leben und Tod!

Es soll gebieten
Dem Erdenkreis
Dies Volk der Wüste!
Mächtiger König,
Ich verkünde dir:

22. Qudr, Qondula A, gebess. nach Berth. u. d. Volksl.

Es naht in Pfeilen
Ein Tod heran!
Dein Feind ist gefallen! —

Und Irland wird
Trauer treffen,
Die seinen Söhnen
Nie schwinden wird!
Das Geweb' ist gewebt!
Das Schlachtfeld fließt
Von rotem Blut!
Der Krieg wird wüten
Noch Länder hindurch!

Wie ist's nun schrecklich,
Umherzuschaun!
Blutwolken fliegen
In der Luft umher!
Ach! Kriegerblutes
Wird die Luft getüncht,
Eh unsre Stimmen
Erfüllt einst sind.

Singt all' ihr Schwestern
Dem Könige Heil!
Und Siegeslieder!
Und Heil uns Schwestern
Und unserm Gesang'!
Und wer sie hört
Die Schlachtgesänge,
Der lern' und singe
Sie den Kriegern vor.

Und reiten auf Rossen
In der Luft hinweg:
Mit nackten Schwertern
Hinweg von hier!

. . . Habe ich denn je meine skaldische Gedichte in allem für [8.] Muster neuerer Gedichte ausgeben wollen? Nichts weniger! sie mögen so einförmig, so trocken sein: andre Nationen sie so sehr übertreffen: sie mögen für nichts als Gesänge nordischer Meister-sänger oder Improvisatori gelten; was ich mit ihnen beweisen

will, beweisen sie. Der Geist, der sie erfüllet, die rohe, einfältige, aber große, zaubermäßige, feierliche Art, die Tiefe des Eindrucks, den jedes so starkgesagte Wort macht, und der freie Wurf, mit dem der Eindruck gemacht wird — nur das wollte ich bei den alten Völkern, nicht als Seltenheit, als Muster, sondern als Natur anführen, und darüber also lassen Sie mich reden.

Sie wissen aus Reisebeschreibungen, wie stark und fest sich immer die Wilden ausdrücken. Immer die Sache, die sie sagen wollen, sinnlich, klar, lebendig anschauend: den Zweck, zu dem sie reden, unmittelbar und genau fühlend: nicht durch Schattenbegriffe, Halbideen und symbolischen Letternverstand (von dem sie in keinem Worte ihrer Sprache, da sie fast keine abstracta haben, wissen) durch alle dies nicht zerstreuet: noch minder durch Künsteleien, sklavische Erwartungen, furchtsamschleichende Politik, und verwirrende Prämeditation verdorben — über alle diese Schwächungen des Geistes seligunwissend, erfassen sie den ganzen Gedanken mit dem ganzen Worte, und dies mit jenem. Sie schweigen entweder, oder reden im Moment des Interesse mit einer unvorbedachten Festigkeit, Sicherheit und Schönheit, die alle wohlstudierte Europäer allezeit haben bewundern müssen, und — müssen bleiben lassen. Unsre Pedanten, die alles vorher zusammen stoppeln, und auswendig lernen müssen, um alsdenn recht methodisch zu stammeln; unsre Schulmeister, Küster, Halbgelehrte: Apotheker, und alle, die den Gelehrten durchs Haus laufen, und nichts erbeuten, als daß sie endlich, wie Shakespears Launcelots, Polizeidiener, und Totengräber uneigen, unbestimmt, und wie in der letzten Todesverwirrung sprechen — diese gelehrte Leute, was wären die gegen die Wilden? — Wer noch bei uns Spuren von dieser Festigkeit finden will, der suche sie ja nicht bei solchen; — unverdorbne Kinder, Frauenzimmer, Leute von gutem Naturverstande, mehr durch Thätigkeit, als Spekulation gebildet, die sind, wenn das, was ich anführete, Beredsamkeit ist, alsdenn die einzigen und besten Redner unsrer Zeit.

In der alten Zeit aber waren es Dichter, Skalden, Gelehrte, die eben diese Sicherheit und Festigkeit des Ausdrucks am meisten mit Würde, mit Wohlklang, mit Schönheit zu paaren wußten; und da sie also Seele und Mund in den festen Bund gebracht hatten, sich einander nicht zu verwirren, sondern zu unterstützen, beizuhelfen: so entstanden daher jene für uns halbe Wunderwerke

von ἀοιδοῖς, Sängern, Barden, Minstrels, wie die größten Dichter der ältesten Zeiten waren. Homers Rhapsodien und Ossians Lieder waren gleichsam impromptus, weil man damals noch von nichts als impromptus der Rede wußte: dem letztern sind die Minstrels, wiewohl so schwach und entfernt, gefolgt; indessen doch gefolgt, bis endlich die Kunst kam und die Natur auslöschte. In fremden Sprachen quälte man sich von Jugend auf Quantitäten von Silben kennen zu lernen, die uns nicht mehr Ohr und Natur zu fühlen giebt: nach Regeln zu arbeiten, deren wenigste ein Genie als Naturregeln anerkennet; über Gegenstände zu dichten, über die sich nichts denken, noch weniger sinnen, noch weniger imaginieren läßt; Leidenschaften zu erkünsteln, die wir nicht haben, Seelenkräfte nachzuahmen, die wir nicht besitzen — und endlich wurde alles Falschheit, Schwäche, und Künstelei. Selbst jeder beste Kopf ward verwirret, und verlor Festigkeit des Auges, und der Hand, Sicherheit des Gedankens und des Ausdrucks: mithin die wahre Lebhaftigkeit und Wahrheit und Andringlichkeit. — Alles ging verloren. Die Dichtkunst, die die stürmendste, sicherste Tochter der menschlichen Seele sein sollte, ward die ungewisseste, lahmste, wankendste: die Gedichte fein oft korrigierte Knaben, und Schulexercitien. Und freilich, wenn das der Begriff unsrer Zeit ist, so wollen wir auch in den alten Stücken immer mehr Kunst als Natur bewundern, finden also in ihnen bald zu viel, bald zu wenig, nachdem uns der Kopf steht, und selten was in ihnen singt, den Geist der Natur. Ich bin gewiß, daß Homer und Ossian, wenn sie aufleben und sich lesen, sich rühmen hören sollten, mehr als zu oft über das erstaunen würden, was ihnen gegeben und genommen, angekünstelt, und wiederum in ihnen nicht gefühlt wird.

Freilich sind unsre Seelen heut zu Tage durch lange Generationen und Erziehung von Jugend auf anders gebildet. Wir sehen und fühlen kaum mehr, sondern denken und grüblen nur;

30ff. Ähnlich an Karoline (Ende Okt. 1771. Aus Hs. Nachl. III, 128): „Thun Sie einen Blick auf die Zeiten, da Ossian Freuden seiner Jugend sang und das kommende Alter — und dann auch [auf?] unser wildes, spitzfindiges, zerstreutes, früh entkräftetes, mit Empfindungen und Jahren und Lebensaltern hinscherzendes Jahrhundert — wer muß nicht weinen? —" und in der 2. Rec. (S. 440 f.): Wir sind freilich in der ganzen Denkart unsres Jahrhunderts zu weit von Ossian ab. Mehr an eine Kette raffinierter Vorstellungen, leichter Abstraktionen, angenehmer pensées und Reflexionen gewöhnt als an den rauhen Schrei der Leidenschaft, kühner Hinwürfe einer stark getroffnen Einbildung und einer wüsten, starken Gestalt der Seele — haben sich bei uns in Denkart, Ausdruck und Gestalt der Sprache auch ganz andre Seelenkräfte entwickelt, oder zu entwickeln angefangen. Alles bis auf unsre Dichtkunst und

wir dichten nicht über und in lebendiger Welt, im Sturm und im Zusammenstrom solcher Gegenstände, solcher Empfindungen; sondern erkünsteln uns entweder Thema, oder Art, das Thema zu behandeln, oder gar beides — und haben uns das schon so lange, so oft, so von früh auf erkünstelt, daß uns freilich jetzt kaum eine freie Ausbildung mehr glücken würde, denn wie kann ein Lahmer gehen? Daher also auch, daß unsern meisten neuen Gedichten die Festigkeit, die Bestimmtheit, der runde Contour so oft fehlet, den nur der erste Hinwurf verleihet, und kein späteres Nachzirkeln erteilen kann. Einem Homer und Ossian würden wir bei solchem poetischen Fleiß gewiß nicht anders vorkommen, als einem Raphael oder Apelles, der durch Einen Umriß sich als Apelles zeigt, der schwachhändig, kritzelnde Lehrknabe — u. s. w.

[9.] . . . Als ob ich mit dem, was ich neulich vom ersten Wurfe eines Gedichts gemeint, der Eilfertigkeit und Schmiererei unsrer jungen Dichterlinge auch nur im mindesten zu statten kommen könnte? Denn was ist doch bei ihnen für ein Fehler sichtbarer, als eben die Unbestimmtheit, Unsicherheit der Gedanken und der Worte, daß sie nie wissen, was sie sagen wollen, oder sollen? — Weiß aber jemand das nicht, wie kann er's durch alle Korrektur lernen? Durch Schnitzelei kann da je ein Bratspieß zur marmornen Bildsäule Apolls werden?

Dichtungssprache hat den Weg des schönen Anstandes, des Feinausgedachten und Feingesagten, der guten Wendung, des vollendeten Umrisses auch in Bilde, Perioden, Vers, Wohlklang, Silbenmaß — den Kunstweg hat alles genommen. Dazu liegen Formen und Materialien in unsrer Seele bereit — und gegen alles dies welchen Abstand macht Ossian? der rauhe Schotte Ossian? Er sang lebendig, und stürmte also in den kurzen Augenblicken lebendiger Stimme auf Herz und Ohr; für matte Augen im Lehnstuhl, die im halben Schlummer unterhalten, und in sanfter Lektüre sanft eingewiegt werden wollen, wollte er nie in der Welt solche schöne klassische Augenweide schaffen. Seine Muse ist Tochter der Natur, auf ihren wildesten Höhen erzogen, aber rasch, kühn, edlen Ansehens, nur mit natürlichem Reize geschmückt, und im Tanze der Natur hinfliegend. Wer nicht Herz und Augen und Sinne für diese wilde Schöne hat (und ist nicht unsre Sinnlichkeit in vielem Betracht so ertötet, unser Auge für die Bilder der Natur geschlossen und unser Herz durch lauter leidige Kunst gegen die rohen Ausbrüche der Natur recht gewappnet?), für den ist freilich Ossian so recht im Innern kein Mann. Auch sein Inhalt, seine Bilder werden für ihn bald zu einförmig werden. Unsre Gesellschaftsleserinnen und Leser werden sich bei ihm bald so langweilen als in der Gesellschaft rauher Wilden, die nichts thun, als singen, immer fast dasselbe Lied und fast in derselben Melodie singen, und denn so unregelmäßig! so kurz! so wilde! — kurz wir sind mit Denkart, Sprache, Sitten des Jahrhunderts so weit aus Ossians Natur heraus, als unsre Städte, Höfe, Paläste, Schulgebäude keine schottische rauhen Gebirge, unsre Gesellschaftskreise und Zerstreuungen im Museum kein Tanz unter rauschenden Bäumen und unsre ganze Poetik und Poesie also — auch nicht Ossian ist, wie er ist — das erklärt, aber rechtfertigt, entschuldigt nicht im mindesten`

Mich dünkt, nach der Lage unsrer gegenwärtigen Dichtkunst sind hierin zwei Hauptfälle möglich. Erkennet ein Dichter, daß die Seelenkräfte, die teils sein Gegenstand und seine Dichtungsart fodert, und die bei ihm herrschend sind, vorstellende, erkennende Kräfte sind: so muß er seinen Gegenstand und den Inhalt seines Gedichts in Gedanken so überlegen, so deutlich und klar fassen, wenden, und ordnen, daß ihm gleichsam alle Lettern schon in die Seele gegraben sind, und er giebt an seinem Gedichte nur den ganzen, redlichen Abdruck. Fodert sein Gedicht aber Ausströmung der Leidenschaft und der Empfindung, oder ist in seiner Seele diese Klasse von Kräften die wirksamste, die geläufigste Triebfeder, ohne die er nicht arbeiten kann: so überläßt er sich dem Feuer der glücklichen Stunde, und schreibt und bezaubert. Im ersten Falle haben Milton, Haller, Kleist und andre gedichtet: sie sannen lang, ohne zu schreiben: sprachen sie aber, so ward's und stand. Bei Milton wenige Verse, die er so Nächte durch gleichsam als mosaische Arbeit in seiner Seele gebildet hatte, und frühe dann seiner Schreiberin sagte: Haller, dessen Gedichten man's gnug ansieht, wie ausgedacht und zusammendrängend sie sind: Lessing ist, glaub' ich, in seinen spätern Stücken der Dichtkunst auch in dieser Zahl — alle so lebendig, und in der Seele ganz vollendete Stücke nehmen sich, wenn nicht durch ein Schnelles, so durch ein Tiefes und Beständiges des Eindrucks aus. Sie dauren, und die Seele findet bei jedem neuen wiederholten Eindruck gleichsam noch etwas Tiefers und Vollendetes, was sie anfangs nicht bemerkte. Von der zweiten Art muß z. E. Klopstock in den ausströmendsten Stellen seiner Gedichte sein: Gleim, dessen Gedichte so viel Sichtbares vom ersten Wurf haben: Jacobi, dessen Verse nichts, als sanfte Unterhaltungen des Moments werden, und andre, die die Sache freilich nachher bis zu jeder Nachlässigkeit übertrieben haben. Rammler, glaube ich, sucht beide Arten zu verbinden, ob freilich gleich die erste, die ausgedachte, bei ihm ungleich sichtbarer ist. Wieland sucht sie zu verbinden, ob er gleich immer doch mehr aus dem Fach der Weltkenntnis seines Herzens zu schreiben scheint, Gerstenberg zu verbinden — und überhaupt verbindet sie in gewissem Maße jeder glückliche Kopf: denn so entfernt beide Arten im Anfange scheinen; so wenig ein Genie sich der Art des andern

17. mosaische Arbeit, zu T. III, 1, 82, 1. — 31. Rammler, zu T. III, 1, 158, 4.

aus dem Stegreife bemächtigen kann: so kommen sie doch endlich beide überein; lange und stark und lebendig gedacht, oder schnell und wirksam empfunden — im Punkt der Thätigkeit wird beides improptus, oder bekömmt die Festigkeit, Wahrheit, Lebhaftigkeit und Sicherheit desselben, und das — nur das ist, was ich sagen wollte. Was ließen sich aber auch nur aus dem für große, reiche Wahrheiten der Erziehung, der Bildung, der Unterweisung ziehen! Was ließen sich überhaupt aus dieser Proportion und Disproportion des erkennenden und empfindenden Teils unsrer Seele für psychologische und praktische Anmerkungen machen! — Aber Sie müssen auf meine Psychologie über Ossian warten!

Ich bleibe hier in meinem Felde. Da die Gedichte der alten, und wilden Völker so sehr aus unmittelbarer Gegenwart, aus unmittelbarer Begeisterung der Sinne, und der Einbildung entstehen, und doch so viel Würfe, so viel Sprünge haben: so hat mich dies längst, aus vielen Wahrnehmungen, auf die Gedanken gebracht, die ich Ihnen hier zum freundschaftlichen Gutachten mitteile. Zuerst, sollten also wohl für den sinnlichen Verstand, und die Einbildung, also für die Seele des Volks, die doch nur fast sinnlicher Verstand und Einbildung ist, dergleichen lebhafte Sprünge, Würfe, Wendungen, wie Sie's nennen wollen, so eine fremde böhmische Sache sein, als uns die Gelehrten und Kunstrichter beibringen wollen? Sie wissen die Einwürfe, die man hier aus Klopstocks Kirchenliedern, wie es immer gelautet hat, für gute Sache des christlichen Volks gemacht hat; lassen Sie uns sehen, was daran sei?

Zuerst muß ich Ihnen also, wenn es auf Erfahrung und Autorität ankommt, sagen, daß nichts in der Welt mehr Sprünge und kühne Würfe hat, als Lieder des Volks, und eben die Lieder des Volks haben deren am meisten, die selbst in ihrem Mittel gedacht, ersonnen, entsprungen und geboren sind, und die sie daher mit so viel Aufwallung und Feuer singen, und zu singen

5. ist's VK. — 6 f. Vgl. die Vorrede zum 1. B. der Volksl. 1774 SWS. XXV, 12 f. — 10 f. Vgl. 187, 27. — 15. Diese hier so gern und nachdrücklich betonten „Würfe“ (vgl. schon 197, 5. 206, 9. 14. und 208, 2?. 209, 5. u. ö.), das „Wurfvolle“ des Romanzentons, das Bürger von H. übernahm, Nicolai aber in den Freuden des j. Werthers (1775) und im Feynen kleynen Almanach von 1777 f. (Minor, Lessings Jugendfreunde, D. Nat.-Litt. 72, 379, 32. 296 f., jetzt Berliner Neudr. I, 4 ff.) zum Gegenstande wohlfeilen Spottes machte, hebt H. auch in der Vorrede zum 1. B. der Volkslieder (1774) und zu mehreren für diese bestimmten Stücken hervor, SWS. XXV, 11 f. und Anm. S. 656 (wo aber 302 verdruckt ist für 123 oder 334). — 19, zu 27, 1. — 23. hier aus, vgl. zu 241, 14. — 24. Klopstocks „Geistliche Lieder“, Kopenh. 1758. — die gute (VK)?

nicht ablassen können. Mir ist z. E. ein Jägerlied bekannt, das ich wohl unterlassen werde, Ihnen ganz mitzuteilen, weil sich das Meiste und Anziehendste in ihm auf lebendigen Ton und Melodie des Horns beziehet; aber bei allem Simpeln und Populären ist kein Vers ohne Sprung und Wurf des Dialogs, der in einem neuen Gedichte gewiß Erstaunen machte, und über den unsre lahme Kunstrichter, als so unverständlich, kühn, dithyrambisch schreien würden. Ein Jäger hat abends spät das Netz gestellt, und bläst alleweil bei der Nacht, (welche Worte die Jägerresonanz sind) mit seinem Horne das Wild aus dem Korn ins lange Holz: alleweil bei der Nacht begegnet ihm also von fern eine Jungfrau stolz, und da hebt sich dieser Dialog an:

Wo aus? wo ein? du wildes Tier!
Alleweil bei der Nacht!
Ich bin ein Jäger, und fang dich schier, u. s. w.
„Bist du ein Jäger, du fängst mich nicht
Alleweil bei der Nacht!
Mein' hohe Sprüng', die weißt du nicht", u. s. w.
Dein' hohe Sprüng', die weiß ich wohl,
Weiß wohl, wie ich sie dir stellen soll. u. s. w.

Und sehen Sie, plötzlich, ohne alle weitere Vorbereitung erhebt sich die Frage:

Was hat sie an ihrem rechten Arm?

und plötzlich, ohne weitere Vorbereitung die Antwort:

Nun bin ich gefangen, u. s. w.
Was hat sie an ihrem linken Fuß?
„Nun weiß ich, daß ich sterben muß!"

und so gehen die Würfe fort, und doch in einem so gemeinen, populären Jägerliede! und wer ist's, der's nicht verstünde, der nicht eben daher auf eine dunkle Weise das lebendige Poetische empfände?

Alle alte Lieder sind meine Zeugen! Aus Lapp- und Esthland, lettisch und polnisch, und schottisch und deutsch, und die ich nur kenne, je älter, je volkmäßiger, je lebendiger; desto kühner, desto werfender. Wenn Ihnen meine skaldischen, und lapp- und

1 ff. Es gehört auch zu den für die ältere Volksliedersammlung bestimmten, aber bei der Redaktion für den Druck zurückgelegten Stücken und ist jetzt mitgeteilt SWS. XXV, 114 f.; vgl. Anm. S. 664. — 5. „Wär's allein auch der Melodie und des kühnen Wurfs wegen im Gespräch" steht in ( ) unter dem Titel „Jägerliedchen" in der für die Volksl. bestimmten Aufzeichnung. — 11. der, nach dem Refrain seit der Vulg. ergänzt, fehlt A.

schottländischen Lieder nicht genug sind, hören Sie einmal ein andres, aus den Dodsleischen Reliques: ich wähle ein ganz gemeines, deren wir unter unserm Volk gewiß hundert ähnliche, und wo nicht Lieder, doch Sagen haben. Es ist nichts in der Welt mehr, als Sweet Williams Ghost: und doch, wie wenig kann ich ihm in der Übersetzung, seinen Aerugo, sein Feierliches Populäres lassen.

Zu Hannchens Thür, da kam ein Geist,
Mit manchem Weh und Ach!
Und drückt' am Schloß und kehrt' am Schloß
Und ächzte traurig nach.
„Ist's Vater Philipp, der ist da?
Bist's, Bruder! du, Johann?
„Oder ist's Wilhelm, mein Bräutigam!
Aus Schottland kommen an?"
Dein Vater Philipp, der ist's nicht!
Dein Bruder nicht, Johann!
Es ist Wilhelm, dein Bräutigam,
Aus Schottland kommen an!
Hör', süßes Hannchen, höre mich,
Hör' und willfahre mir!
Gieb mir zurück mein Wort und Treu,
Das ich gegeben dir!
„Dein Wort und Treu geb' ich dir nicht,
Geb's nimmer wieder dir!
„Bis du zu meiner Kammer kommst
Mit Liebeskuß zu mir!"
Zu deiner Kammer soll ich ein,
Und bin kein Mensch nicht mehr?
Und küssen deinen Rosenmund?
So küß ich Tod dir her!
Nein süßes Hannchen, höre mich,
Hör' und willfahre mir.
Gieb mir zurück mein Wort und Treu,
Das ich gegeben dir!

2 ff. Percy (zu 181, 14), Reliques III, 2, VI (p. 133 Tauchn). Sie steht bereits im Silbernen Buch bis auf wenige Varianten übereinstimmend mit der hier vorliegenden Fassung, dann weniger „silbengezählt" (zu 192, 29: das dort angegebene Verhältnis kann ungefähr auch hier gelten) Volksl., 1774, II, 3, 2 u. 1779, II, 3, 25. Die hier gedruckte Übersetzung allein ändert den Namen Margaret (Margret; 1771 = S. B. und 1779: Gretchen, 1771: Marg'reth) in Hannchen. Die wirklich treueste ist die der ältern Volksliedersammlung. Karoline erhielt diese Ballade mit vier andern altschottischen und englischen Liedern (vgl. zu 220, 17) im Sommer 1771 von Bückeburg aus (Aus Hs. Nachl. III, 95. 102 f.) und fand sie „ganz vortrefflich".

„Dein Wort und Treu geb ich dir nicht,
Geb's nimmer wieder dir!
Bis du mich führst zur Kirch' hinan
Mit Treuering dafür!"
Und an der Kirche lieg' ich schon
Und bin ein Totenbein!
'S ist, süßes Hannchen, nur mein Geist,
Der hier zu dir kommt ein!
Ausstreckt sie ihre Liljenhand,
Streckt bebend sie ihm zu:
„Da, Wilhelm, hast du Wort und Treu,
Und geh, und geh zur Ruh!"
Und schnell warf sie die Kleider an
Und ging dem Geiste nach,
Die ganze lange Winternacht
Ging sie dem Geiste nach.
„Ist, Wilhelm, Raum noch, dir zu Haupt,
Noch Raum zu Füßen dir?
Ist Raum zu deiner Seite noch,
So gieb, o gieb ihn mir!"
Zu Haupt und Fuß ist mir nicht Raum,
Kein Raum zur Seite mir!
Mein Sarg ist, süßes Hannchen, schmal
Daß ich ihn gebe dir!
Da kräht der Hahn! da schlug die Uhr!
Da brach der Morgen für!
„Ach, Hannchen, nun, nun kommt die Zeit,
Zu scheiden weg von dir!"
Der Geist — und mehr, mehr sprach er nicht
Und seufzte traurig drein
Und schwand in Nacht und Dunkel hin
Und sie, sie stand allein!
„Bleib, treue Liebe! bleibe noch,
Dein Mädchen rufet dich!"
Da brach ihr Blick! ihr Leib, der sank,
Und ihre Wang' erblich! —

Nun sagen Sie mir, was kühn geworfner, abgebrochner und doch natürlicher, gemeiner, volksmäßiger sein kann? Ich sage volksmäßiger: denn was die Bräutigamssitte betrifft, lesen Sie die Gebräuche der Wilden, z. E. der Nordamerikaner; und das Kostume der Erscheinung, in seiner ganzen Natur, brauche ich Ihnen nicht zu erklären — künftig weiter!

[10.] . . . Sie glauben, daß auch wir Deutschen wohl mehr solche Gedichte hätten, als ich mit der schottischen Romanze angeführet; ich glaube nicht allein, sondern ich weiß es. In mehr als einer Provinz sind mir Volkslieder, Provinziallieder, Bauerlieder bekannt, die an Lebhaftigkeit und Rhythmus, und Naivetät und Stärke der Sprache vielen derselben gewiß nichts nachgeben würden; nur wer ist der sie sammle? der sich um sie bekümmre? sich um Lieder des Volks bekümmre? auf Straßen, und Gassen und Fischmärkten? im ungelehrten Rundgesange des Landvolks? um Lieder, die oft nicht skandiert, und oft schlecht gereimt sind? wer wollte sie sammlen — wer für unsre Kritiker, die ja so gut Silben zählen, und skandieren können, drucken lassen? Lieber lesen wir, doch nur zum Zeitvertreib, unsre neuere schöngedruckte Dichter — Laß die Franzosen ihre alte Chansons sammlen! Laß Engländer ihre alte Songs und Balladen und Romanzen in prächtigen Bänden herausgeben! Laß in Deutschland etwa der einzige Lessing sich um die Logaus und Scultetus und Bardengesänge bekümmern! Unsre neuen Dichter sind ja besser gedruckt und schöner zu lesen; allenfalls lassen wir noch aus Opitz, Flemming, Gryphius Stücke abdrucken. — Der Rest der ältern, der wahren Volksstücke, mag mit der sogenannten täglich verbreitetern Kultur ganz untergehen, wie schon solche Schätze untergegangen sind — wir haben ja Metaphysik und Dogmatiken und Akten — und träumen ruhig hin —

Und doch, glauben Sie nur, daß, wenn wir noch in unsern Provinzialliedern, jeder in seiner Provinz nachsuchten, wir vielleicht noch Stücke zusammen brächten, vielleicht die Hälfte der Dodsleischen Sammlung von Reliques, oder die derselben beinahe an Wert gleich käme! Bei wie vielen Stücken dieser Sammlung, insonderheit den besten schottischen Stücken sind mir deutsche Sitten, deutsche Stücke beigefallen, die ich selbst zum Teil gehöret —

1 ff. Vgl. 268, 5 ff., d. Vorr. z. 1. B d. Volksl. 1774 SWS. XXV, 7 ff. und an Merck (Aug. 1771. Briefe an und von J. G. M. herg. von K. Wagner, Darmst. 1838, S. 31) im Anschluß an die Meldung, wie er seit ein paar Wochen in den Reliques „lebe": „Wir Deutsche müssen in allen Winkeln von Straßen und Märkten dergleichen Lieder haben; wir steife Narren schämen uns aber derselben, weil sie abentheuerlich und nicht recht skandiert sind. Kommen Ihnen welche zu Händen, so teilen Sie mir dieselbe mit: ich gebe mir hier in Westphalen viele Mühe, aber in dem Gottlob! so aufgeklärten Lande, wo nichts singt und alles frißt, ziemlich vergeblich!" — 14. Laß, zu T. III. 1, 157, 12. — 17. Friedrichs v. Logau Sinngedichte, herausgegeben von C. W. Ramler und G. E. Lessing (1759). — Gedichte von Andreas Scultetus, aufgefunden von G. E. Lessing (1771, Sonderabdruck aus Zachariäs Auserlesenen Stücken der besten deutschen Dichter II, 325—424). — 19. Die seit d. 17. Jh. geläufige Schreibung Flemming begegnet auch sonst bei H. — 27 f. Zu 181, 14.

haben Sie Freunde in Elsaß, in der Schweiz, in Franken, in Tirol, in Schwaben, so bitten Sie — aber zuerst, daß sich diese Freunde ja der Stücke nicht schämen; denn die dreisten Engländer haben sich z. E. nicht schämen wollen und dörfen. Selbst die Melodie des ihnen einmal angeführten: Come away, come away, death! erinnere ich mich einmal dunkel gehört zu haben, und noch nicht vor langer Zeit erinnere ich mich eines Bettlerliedes, das an Inhalt so gemischt und voll Sprünge war, und in seiner sehr lyrischen alten Melodie so traurig tönte. — Unter ihrem Jammer kam die Sängerin, eine Penia selbst, im halben Gebetston aufs Ende ihres Lebens, wenn sie der bittre Tod überwände, und ihr (ich glaube es ist Gewohnheit oder Ausdruck) die Füße bände; endlich kämen 4 oder 6 Leute, die sie von Hause und Freunden weg, unter dem Schall der Totenglocke, in ihr Grab trügen —

Und wenn die Glocke verliert ihren Ton,
So haben meine Freunde vergessen mich schon! —

sagen Sie, ist der Zug nicht elegisch und rührend?

Da ich weiß, daß dieser Brief keinem von den ekeln Herren unsrer Zeit in die Hände kommen wird, die über einen veralteten Reim oder Ausdruck gleich rumpfen! Da ich weiß, daß Sie überall mit mir mehr Natur, als Kunst suchen: so trage ich kein Bedenken, Ihnen z. E. aus einer Sammlung schlechter Handwerkslieder, ein sehnend-trauriges Liebeslied hinzusetzen, das, wenn es ein Gleim, Ramler oder Gerstenberg nur etwas einlenkte, wie viele der neuern überträfe! —

Der süße Schlaf, der sonst stillt alles wohl,
Kann stillen nicht mein Herz mit Trauren voll,
Das schafft allein, die mich erfreuen soll!

Kein Speis', kein Trank mir Lust, noch Nahrung geit,
Kein Kurzweil ist, die mir mein Herz erfreut,
Das schafft allein, die mir im Herzen leit!

4 ff. „Ich kenne ein altdeutsches Lied eben der Melodie, die also bekannt gewesen sein muß", bemerkt H. zu dem Liedchen in der ältern Volksliedersammlung (vgl. zu 180, 3). Nachzuweisen ist die Melodie, wie Redlich dazu anmerkt, nicht mehr. — 15. trugen AB¹ und Kurz. Allein der Sinn verlangt die schon in B² stehende Besserung. — 23 f. Paul von der Aelst, Blūm vnd Außbund Allerhandt Außerlesener Weltlicher, Züchtiger Lieder vnd Rheymen 2c. Deuenter MDCII (Weim. Jahrbuch II, 320 ff.) N. 32. Volksl., 1774, I, 1, 8. 1778, I, 2, 24. — 30. 32. geit: leit, die alten Nebenformen (mhd. gît, lît) von giebt, liegt.

Kein Gesellschaft ich nicht mehr besuchen mag,
Ganz einig sitz in Unmut Nacht und Tag,
Das schafft allein, die ich im Herzen trag'.

In Zuversicht allein an ihr ich hang'
Und hoff, sie soll mich nicht verlassen lang,
Sonst fiel ich g'wiß ins bittern Todes Zwang.

Ist das Silbenmaß nicht schön, die Sprache nicht stark, der Ausdruck empfunden? Und, glauben Sie, so würden sich in jeder Art mehrere Stücke finden, wenn nur Menschen wären, die sie suchten!

Wir haben z. B. viele und vielerlei neue Fabeln, was sagen Sie demohngeachtet aber zu einer solchen alten Fabel im alten Ausdruck und Ton:

Kukuk und Nachtigall.

Einmal in einem tiefen Thal
Der Kukuk und die Nachtigall
Eine Wett thäten anschlagen,
Zu singen um das Meisterstück,
Wer's gewönn' aus Kunst oder aus Glück,
Dank sollt' er davon tragen.

Der Kukuk sprach: „so dir's gefällt,
„— Hab der Sach einen Richter erwählt!"
Und thät den Esel nennen.
Denn weil der hat zwei Ohren groß,
So kann er hören desto baß
Und was recht ist, erkennen!

Als ihm die Sach nun ward erzählt, (vermutlich vertalt)
Und er zu richten hat Gewalt,
Schuf er: sie sollten singen!
Die Nachtigall sang lieblich aus;
Der Esel sprach: Du machst mir's kraus!
Ich kann's in Kopf nicht bringen.

Der Kukuk fing auch an und sang,
Wie er denn pflegt zu singen:

14 ff. Aus derselben Quelle Nr. 46 (6 Str.); schon im Silb. Buch und für die ältere Volksliedersammlung bestimmt, aber wieder zurückgelegt (SWS. XXV, 125); 1779, II, 2, 22. Aus den Blättern „Von deutscher A. u. K." im Wandsbecker Bothen 1773 Nr. 71.

Kukuk! Kukuk! — lacht fein darein!
Das gefiel dem Esel im Sinne sein.
Er sprach: in allen Rechten
Will ich ein Urteil sprechen:

Hast wohl gesungen, Nachtigall,
Aber! — Kukuk! — singt gut Choral!
Und hält den Takt fein innen.
Das sprech' ich nach meinem hohen Verstand,
Und ob es gölt ein ganzes Land,
So laß ich's dich gewinnen —

Was meinen Sie zu der Fabel? Nicht lieber zehn solche gemacht, als alle — — — sche? Lassen Sie mich die Moral nicht dazu setzen, sie ist schlechter gesagt, neuer, und wie vielerlei Moral kann sich nicht jeder selbst daraus ziehen, — in Teilen und im Ganzen! Die Herrn, die so bürgerlich feist wohlmeinend achten, daß jener Titel und dieser Kragen doch das Ding verstehen müßte —

Dieweil er hat zwei Ohren groß,
So kann er freilich hören baß!

Die Herren, die aus Stumpfsinn, und Gedankenlosigkeit gleich über jeden etwas gedrängten oder lebhaften Stil schreien, „ei nicht griechische Lauterkeit! Ciceronische Wohlberedtheit in ellenlangen deutschlateinischen Perioden! so voll Anspielungen, voll Bilder, voll Gedanken — sonst aber freilich — — —" kurz:

Der Esel sprach: du machst mir's kraus,
Ich kann's in Kopf nicht bringen —
Aber Kukuk singt gut Choral
Und hält den Takt fein inne! —

Was ließen sich sonst noch vor Deutungen machen, wenn man etwas die Welt kennet? — Aber zu unserm Zweck: wie fest und tief erzählt! Ohne erzwungne Lustigkeit und doch wie lustig und stark und treffend in jedem Wort, in jeder Wendung! — Aller guten Dinge sind drei! und zu unsern Zeiten wird so viel von Liedern für Kinder gesprochen: wollen Sie ein älteres deutsches hören? Es enthält zwar keine transcendente Weisheit und Moral, mit der die Kinder zeitig genug überhäuft werden — es ist nichts als ein kindisches

5. Kein Absatz A. — 19ff. Hs. eigene Erfahrung.

Fabelliedchen.

Es sah' ein Knab' ein Röslein stehn,
Ein Röslein auf der Haiden.
Er sah, es war so frisch und schön,
Und blieb stehn, es anzusehn,
Und stand in süßen Freuden.

Ich suppliere diese Reihe nur aus dem Gedächtnis, und nun folgt das kindische Ritornell bei jeder Strophe:

Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Haiden!
Der Knabe sprach: ich breche dich!
Röslein 2c.
Das Röslein sprach: ich steche dich,
Daß du ewig denkst an mich,
Daß ich's nicht will leiden! Röslein 2c.
Jedoch der wilde Knabe brach,
Das Röslein 2c.
Das Röslein wehrte sich und stach,
Aber er vergaß darnach
Beim Genuß das Leiden! Röslein 2c.

Ist das nicht Kinderton? Und noch muß ich Ihnen Eine Änderung des lebendigen Gesanges melden. Der Vorschlag thut bei den Liedern des Volks eine so große und gute Wirkung, daß ich aus deutschen und englischen alten Stücken sehe, wie viel die Minstrels darauf gehalten: und der ist nun noch im Deutschen wie im Englischen in den Volksliedern meistens der dunkle Laut

1. Volksl. II (1779), 2, 23 mit der Quellenangabe „Aus der mündlichen Sage"; seit 1789 unter Goethes Gedichten. Nach allem darüber Ermittelten, insbesonders nach der Veröffentlichung des inhaltlich und noch mehr formell so nahverwandten Hschen „Kinderliedes" 'Die Blüte' aus d. Silb. Buch (spätestens 1771, SWS. XXV, 438_2 und 680 f.) scheint es zunächst ausgemacht, daß „nicht Goethe, sondern Herder der Entdecker des glücklichen Motivs für eine Neudichtung gewesen ist" und zwar bei demselben Paul von der Aelst (Uhland, Volksl. Nr. 56. Vilmar, Handbüchlein S. 214), dem die beiden hier vorausgehenden Stücke entnommen sind. Dann bleibt aber kaum etwas anderes übrig als die Annahme, daß Goethe, dessen Anrecht an das Gedicht nicht bestritten werden kann, „von Herder mit Paul von der Aelst und dem Blütenlied bekannt gemacht wurde", eine Bekanntschaft, die seine ungleich poetischere Neudichtung zweifellos voraussetzt. Ob diese mit oder ohne Einfluß seines Sesenheimer Liebesglückes entstand, kann hier unerörtert bleiben. Herders spätere Quellenangabe läßt nach seinem Sprachgebrauch (SWS. XII, 451 zu XI, 447) auch die Deutung zu, daß „Goethe ihm das Lied nicht aufgeschrieben geschickt, sondern in Straßburg vorgesagt und Herder es bis auf eine aus dem Gedächtnis richtig supplierte Reihe festgehalten" habe. Sehr ansprechend ist auch die Vermutung, „daß in den verlornen Blättern der ersten Niederschrift des Ossianaufsatzes (Suphan im Arch. f. L. V, 88) nicht das Fabelliedchen der gedruckten Redaktion, sondern die Blüte gestanden habe, an deren fürs Auge mehr jambischen Rhythmus sich die Betrachtungen über Elision des Artikels gerade so gut anknüpfen konnten als an das Haideröslein". — Ein „Fabellied" nennt H. SWS. XII, 185_{278} auch Jesaias 5, 1 ff. — 5. anzusehn 1779, Kurz, anzusehen A.

von the in beidem Geschlecht (de Knabe), 's statt das ('s Röslein), und statt ein ein dunkles a, und was man noch immer in Liedern der Art mit ' ausdrücken könnte. Das Hauptwort bekommt auf solche Weise immer weit mehr poetische Substantialität und Persönlichkeit

' Knabe sprach
' Röslein sprach, u. s. w.

in den Liedern mit mehr Accent, und endlich lassen Sie mich noch mit einer weitern Anmerkung hieraus schließen. In schnellrollenden, gereimten komischen Sachen, und aus dem entgegengesetztesten Grunde in den stärksten, heftigsten Stellen der tragischen Leidenschaft, dort insonderheit in leichtsinnigen Liedern, hier am meisten in den gedrungnen Blank-Versen haben Sie es da nicht oft bemerkt, wie schädlich es uns Deutschen sei, daß wir keine Elisionen haben, oder uns machen wollen? Unsre Vorfahren haben sie häufig und zu häufig gehabt: die Engländer mit ihren Artikeln, mit den Vokalen bei unbedeutenden Wörtern, Partikeln u. s. w. haben sie zur Regel gemacht: die innre Beschaffenheit beider Sprachen ist in diesem Stücke ganz einerlei: uns quälen diese schleppende Artikel, Partikeln u. s. w. oft so sehr, und hindern den Gang des Sinns oder der Leidenschaft — aber wer unter uns wird zu elidieren wagen? Unsre Kunstrichter zählen ja Silben, und können so gut skandieren! Sie also, der kein Kunstrichter ist, erlauben Sie also in dergleichen Fällen mir wenigstens, mich freiherrlicher maßen des Zeichens (') bedienen zu können, nach bestem Belieben u. s. w.

... Und so führen Sie mich wieder auf meine abgebrochne [11.]
Materie: „woher anscheinend einfältige Völker sich an dergleichen kühne Sprünge und Wendungen haben gewöhnen können?“ Gewöhnen wäre immer das Leichteste zu erklären: denn wozu kann man sich nicht gewöhnen, wenn man nichts anders hat und kennet?

6 f. Vgl. Volksl. u. Goethe. — 9—26. Die praktische Anwendung kann man in den Übersetzungen der älteren Volksliedersammlung (vgl. zu 192, 29 u. 210, 2) beobachten (vgl. auch T. II, 378). Schon 1769 in der Recension über Bodmers Grundsätze der deutschen Sprache (SWS. IV, 301 f.) entgegnet H. auf Bs. Machtspruch „den Artikel zu verschneiden, 's Buch, ist pöbelhaft“: „Nur wäre es nicht pöbelhaft, wenn wir in Versen, und insonderheit bei gedrängten Deka- und Hendekasilben auch der Engländer 't is durch das bequeme 's ist nachahmten. Für unsre Silbenzähler will ich keine neue Bequemlichkeiten machen; aber oft scheint es Nachdruck, Affekt und oft der Sinn selbst zu fodern, daß man das Es verschlucke, und von selbst verschluckt sich die erste Verssilbe am wenigsten.“

Da wird uns im kurzen die Hütte zum Palast, und der Fels zum ebnen Wege — aber darauf kommen? Es als eigne Natur so lieben können? Das ist die Frage, und die Antwort drauf sehr kurz: weil das in der That die Art der Einbildung ist, und sie auf keinem engern Wege je fortgehen kann.

Alle Gesänge solcher wilden Völker weben um daseiende Gegenstände, Handlungen, Begebenheiten, um eine lebendige Welt! Wie reich und vielfach sind da nun Umstände, gegenwärtige Züge, Teilvorfälle! Und alle hat das Auge gesehen! Die Seele stellet sie sich vor! Das setzt Sprünge und Würfe! Es ist kein anderer Zusammenhang unter den Teilen des Gesanges, als unter den den Bäumen und Gebüschen im Walde, unter den Felsen und Grotten in der Einöde, als unter den Scenen der Begebenheit selbst. Wenn der Grönländer von seinem Seehundfange erzählt: so redet er nicht, sondern malet mit Worten und Bewegungen jeden Umstand, jede Bewegung: denn alle sind Teile vom Bilde in seiner Seele. Wenn er also auch seinem Verstorbnen das Leichenlob und die Totenklage hält, er lobt, er klagt nicht: er malt, und das Leben des Verstorbnen selbst, mit allen Würfen der Einbildung herbeigerissen, muß reden und bejammern. Ich entbreche mich nicht ein Fragment der Art hieher zu setzen; denn da es gewöhnlich ist, Sprünge und Würfe solcher Stücke für Tollheiten der morgenländischen Hitze, für Enthusiasmus des Prophetengeistes, oder für schöne Kunstsprünge der Ode auszugeben, und man aus diesen eine so herrliche Webertheorie vom Plan und den Sprüngen der Ode recht regelmäßig ausgesponnen hat: so möge hier ein kalter Grönländer fast unterm Pol hervor, ohne Hitze und Prophetengeist und Odentheorie, aus dem vollen Bilde seiner Phantasie reden. Alle Grabbegleiter und Freunde des Verstorbnen sitzen im Trauerhause, den Kopf zwischen die Hände, die

22 ff. Ähnlich sagt schon Blair in seiner Abh. über Ossian, eine umfassentere Nachforschung würde wahrscheinlich einen gewissen Grad von Ähnlichkeit unter den ältesten poetischen Produktionen aller Länder entdecken. Und was wir uns lange gewöhnt hätten die orientalische Ader der Dichtkunst zu nennen, weil gerade einige der frühesten poetischen Produktionen vom Osten zu uns gekommen, sei wahrscheinlich nicht mehr orientalisch als occidentalisch, sei eher charakteristisch für ein gewisses Alter als für ein Land, und gehöre in einer bestimmten Periode gewissermaßen allen Nationen an (Ossian, Tauchn. p. 46). — 29 ff. Vgl. die „Nachrichten" vor dem 2. Buch des 2. Bandes der Volksl. (1779) Nr. 4. Das Lied selbst II, 2, 14 wie hier, früher schon im Silb. Buch und Volksl. 1774 II, 4, 8 (metrisch). Vgl. Dav. Cranz, Historie von Grönland (Barby u. Lpz. 1765) Buch III Absch. VI. S. 303 (2. Aufl. 1770 I, 303; auch Bibl. der neuesten Reisebeschr. 1, Nürnb. u. Lpz. 1782, S. 275 f.), die Herder bereits Ende 1767 von Hamann empfohlen wurde, „besonders das Kapitel im ersten Teil von der Sprache und ihrer Poesie" (Lebensb. I, 2, 306).

Arme aufs Knie gestützt: die Weiber auf dem Angesicht und schluchzen und weinen in der Stille; und der Vater, Sohn oder nächste Verwandte fängt mit heulender Stimme an:

„Wehe mir, daß ich deinen Sitz ansehen soll, der nun leer ist! Deine „Mutter bemühet sich vergebens, dir die Kleider zu trocknen!

„Siehe! meine Freude ist ins Finstre gegangen, und in den Berg „verkrochen.

„Ehedem ging ich des Abends aus, und freute mich: ich streckte meine „Augen aus, und wartete auf dein Kommen.

„Siehe du kamst! du kamst mutig angerudert mit Jungen und Alten.

„Du kamst nie leer von der See: dein Kajack war stets mit See- „hunden oder Vögeln beladen.

„Deine Mutter machte Feuer und kochte. Von dem Gekochten, das „du erworben hattest, ließ deine Mutter den übrigen Leuten vorlegen, und „ich nahm mir auch ein Stück.

„Du sahest der Schaluppe roten Wimpel von weiten, und riefst: „da kommt Lars (der Kaufmann).

„Du liefst an den Strand und hieltst das Vorderteil der Schaluppe.

„Denn brachtest du deine Seehunde hervor, von welchen deine Mutter „den Speck abnahm, und dafür bekamst du Hemde und Pfeileisen.

„Aber das ist nun aus. Wenn ich an dich denke, so brauset mein „Eingeweide.

„O daß ich weinen könnte, wie ihr andern: so könnte ich doch meinen „Schmerz lindern.

„Was soll ich mir wünschen? Der Tod ist mir nun selbst annehm- „lich worden, aber wer soll mein Weib und meine übrigen kleinen Kinder „versorgen?

„Ich will noch eine Zeitlang leben: aber meine Freude soll sein in „Enthaltung dessen, was den Menschen sonst so lieb ist.“ —

Der Grönländer befolgt die feinsten Gesetze vom Schweben der Elegie, die auch

— irrt, doch nicht verwirret! —

und von wem hat er sie gelernet? Sollte es mit den Gesetzen der Ode, des Liedes nicht eben so sein? und wenn sie in der Natur der Einbildung liegen, wen sind sie nötig zu lehren? wem unmöglich zu fassen, der nur dieselbe Einbildung hat? — Alle Gesänge des Alten Testaments, Lieder, Elegien, Orakelstücke der Propheten sind voll davon, und die sollten doch kaum poetische Übungen sein. —

11. Kajack, das Boot. — 17. „(nemlich der Kaufmann.)“ Cranz. — 18. „Der Schaluppe Vorder-Staven.“ Cr. — 20. „abflenzte“. Cr. u. so noch einige unwesentliche Abweichungen. — 32. Zu T. III, 1, 297, 5 ff. 25 ff.

Selbst einen allgemeinen Satz, eine abgezogne Wahrheit kann ein lebendiges Volk im Liede, im Gesange, nicht anders als auch so lebendig, und kühn behandeln: es weiß von der Lehrart und dem Gange eines dogmatischen Locus nicht, und es schläft gewiß ein, wenn es denselben geführt werden soll. Sehen Sie z. E. in den mehr angeführten Dodsleiischen Reliques die alten moralischen Stücke an: My heart to me a kingdom is u. s. w. Sie brechen immer in ihrem lyrischen Gange nur die Blumen ihrer Moral, und kommen, da hier kein sichtbarer Gegenstand, keine an einander hangende Geschichte und Handlung der Einbildung und dem Gedächtnis vorschwebet, jener immer durch Anwendung, diesem durch Symmetrie, Refrain des Verses und zehn andre Mittel zu statten. Hören Sie einmal eine Probe der Art über den allgemeinen Satz: **Der Liebe läßt sich nicht widerstehen!** Wie würde ein neuer analytischer, dogmatischer Kopf den Satz ausgeführt haben, und nun der alte Sänger?

Über die Berge!
Über die Quellen!
Unter den Gräbern,
Unter den Wellen,
Unter Tiefen und Seen,
In der Abgründe Steg,
Über Felsen, über Höhen
Findt Liebe den Weg.

In Ritzen, in Falten,
Wo der Feu'rwurm nicht liegt!
In Höhlen, in Spalten,
Wo die Fliege nicht kriecht!
Wo Mücken nicht fliegen,
Und schlüpfen hinweg,
Kommt Liebe! Sie wird siegen
Und finden den Weg!

Sprecht, Amor sei nimmer
Zu fürchten, das Kind!
Lacht über ihn immer
Als Flüchtling, als blind!

6 f. Percy (zu 10, 23) I, 3, V (p. 250 Tauchn.): My Mind (so, nicht Heart, wie H. aus dem Gedächtnis citiert) to me a kingdom is. — 11. **jenem** A u. alle Ausg. — 17 ff. Love will find out the way Percy III, 3, III (p. 227 Tauchn.). Die Übersetzung mit „Wilhelms Geist" (zu 210, 2) an Karoline geschickt und von ihr mit großem Beifall aufgenommen (vgl. zu 221, 13), steht bereits im Silb. Buch. Volksl. 1774 II, 3, 6. 1779 II, 1, 15 Erster Teil.

Und schließt ihn durch Riegel
Vom Tagstrahl hinweg;
Durch Schlösser und Siegel
Findt Liebe den Weg!

Wenn Phönix und Adler
Sich unter euch beugt!
Wenn Drache und Tiger
Gefällig sich neigt!
Die Löwin läßt kriegen
Den Raub sich hinweg;
Aber Liebe wird siegen
Und finden sich Weg!

Konnte der Gedanke sinnlicher, mächtiger, stärker ausgeführt werden? Und mit welchem Fluge! mit welchem Wurfe von Bildern! Lassen Sie den dummsten Menschen das Lied dreimal hören: er wird's können, und mit Freude und Entzückung singen; sagen Sie ihm aber eben dieselbe Sache auf einförmige, dogmatische Art, in hübsch abgezählten Strophen, und seine Seele schläft.

Alle unsre alte Kirchenlieder sind voll dieser Würfe und Inversionen: keine aber fast mehr und mächtiger, als die von unserm Luther. Welche Klopstockische Wendung in seinen Liedern kommt wohl den Transgressionen bei, die in seinem „Ein feste Burg ist unser Gott!“ „Gelobet seist du Jesu Christ!“ „Christ lag in Todesbanden!“ und dergleichen vorkommen: und wie mächtig sind diese Übergänge und Inversionen! Wahrhaftig nicht Notfälle einer ungeschliffenen Muse, für die wir sie gütig annehmen: sie sind allen alten Liedern solcher Art, sie sind der ursprünglichen, unentnervten, freien und männlichen Sprache besonders eigen: Die Einbildungskraft führet natürlich darauf, und das Volk, das mehr Sinne und Einbildung hat, als der studierende Gelehrte, fühlt sie, zumal von Jugend auf gelernt, und sich gleichsam nach ihnen gebildet, so innig und übereinstimmend, daß ich mich z. E. wie über zehn Thorheiten unsrer Liederverbesserung, so auch darüber wundern muß, wie sorgfältig man

3. Riegel A u. Kurz, hier geb. nach dem übereinstimmenden Text aller andern Fassungen. — 13 f. Vgl. Karoline an H. Aus Hs. Nachl. III, 103: „'Der Weg der Liebe' ist ein allerliebstes Ding. Sehen Sie doch, wie es durch die kleinen Zeilen durchläuft; mich dünkt, ich sehe die Liebe mit laufen; Sie wird siegen, Und finden den Weg.“ — 22 ff. Bei Goedeke, Dichtungen D. M. Luthers (Deutsche Dichter des 16. Jahrh. Bd. 18) Nr. 24. 3. 8 (S. 69. 16. 29). — 33 f. Vgl. damit, wie sich H. noch später gegen die verkehrten Liederverbesserungen äußert in den Vorreden zum 3. B. der Volkslieder v. 1774 (SWS. XXV, 68), zu den Weimarer

sie wegbannet, und dafür die schläfrigsten Zeilen, die erkünsteltsten Partikeln, die mattesten Reime hineinpropfet. Eben als wenn der große ehrwürdige Teil des Publikums, der Volk heißt, und für den doch die Gesänge kastigiert werden, eine von den schönen Regeln fühle, nach denen man sie kastigieret! Und Lehren in trockner, schläfriger, dogmatischer Form, in einer Reihe toter, schlaftrunken nickender Reime mehr fühlen, empfinden und behalten werde, als wo ihm durch Bild und Feuer Lehre und That auf einmal in Herz und Seele geworfen wird.

Sie glauben doch nicht, daß ich hiemit eine Schutzschrift etwa für die Klopstockischen Lieder schreiben wolle? Ich glaube sehr gerne, daß auch sie nicht immer Lieder des Volks sind, und daß sie seltner ganze Gegenstände, als kleine Züge aus diesen Gegenständen, seltner ganze Pflichten, Thaten und Gestalten des Herzens, als feine Nüancen, oft Mittelnüancen von Empfindungen besingen, daß also ein sehr sympathetischer, und zu gewissen Vorstellungen sehr zugebildeter Charakter zum ganzen Sänger seiner Lieder gehöre. Aber dem ohngeachtet ist das, was viele sonst gegen ihn sagten, und noch mehr, was man ihm entgegen stellet, so trocken, so mager, so unkundig der menschlichen Seele, daß ich immer wetten will, das kühnste Klopstockische Lied, voll Sprünge und Inversionen, einem Kinde beigebracht, und von ihm einigemal lebendig gesungen, werde mehr für ihn sein, und tiefer und ewiger in ihm bleiben, als der dogmatischte Locus von Liebe, wo ja keine Zwischenpartikel und Zwischengedanke ausgelassen ist. — Mein Gott! wie trocken und dürre stellen sich doch manche Leute die menschliche Seele, die Seele eines Kindes vor! Und was für ein großes, treffliches Ideal wäre mir dieselbe, wenn ich mich je an Lieder dieser Art versuchte! Eine ganze jugendliche, kindliche Seele zu füllen, Gesänge in sie zu legen, die, meistens die einzigen, lebenslang in ihnen bleiben, und den Ton derselben anstimmen, und ihnen ewige Stimme zu Thaten und Ruhe, zu Tugenden und zum Troste sein soll, wie Kriegs- Helden- und Väterlieder in der Seele der alten, wilden Völker — welch ein Zweck! welch ein Wort! und wie viel wahrhafte Bestrebungen zu solchem Werke haben wir denn? Reimgebetlein und Lehrverse genug!

Gesangbüchern von 1778 und 1795 (SWS. XXXI. 707ff.) und in den Briefen d. Stud. d. Theol. betr. II (1780. 85), 326. IV (1781. 86), 298ff. SWS X, 233. XI, 66ff.); vgl. Haym II, 564—68.
2. Seit B: hineinpfropfet; vgl. DWB. VII, 1796. — 3. Vgl. T. III, 1, 241, 5. Lbb. I, 2, 30. — 28f. Vgl. T. II, 387.

Wenn Luther über jene beide wegen der Religion Verbrannte anstimmt:

> Die Asche will nicht lassen ab,
> Sie stäubt in allen Landen,
> Hier hilft kein Bach und Grub' und Grab,
> Sie macht den Feind zu Schanden!
> Die er im Leben durch den Mord
> Zu schreien hat gezwungen,
> Die muß er tot an allem Ort
> Mit heller Stimm' und Zungen
> Gar frölich lassen singen — —

oder wenn er schließt:

> Die laß man liegen immerhin,
> Sie haben's keinen Frommen!
> Wir wollen danken Gott darin,
> Sein Wort ist wieder kommen,
> Der Sommer ist hart für der Thür,
> Der Winter ist vergangen.
> Die Gartenblumen gehn herfür,
> Der das hat angefangen,
> Der wird es auch vollenden —

so wollte ich fragen, wie viele unsre neuern Liederdichter dergleichen Strophen, (ich sage nicht dem Inhalt, sondern der Art nach) gemacht haben? und wie viele haben Luthern verbessert?

. . . Auch Sie beklagen's, daß die Romanze diese ursprünglich [12.]
so edle und feierliche Dichtart bei uns zu nichts, als zum Niedrigkomischen und Abenteuerlichen gebraucht, oder vielmehr gemißbraucht werde — ich beklage es gewiß mit: denn wie wahrer, tiefer und daurender ist das Vergnügen, das eine sanfte oder rührende Romanze, des alten Englands oder der Provinzialen,

1. Luthers Lied auf die beiden als Ketzer zu Brüssel (1. Juli 1523) verbrannten Augustiner Mönche („Ein lied von den zween Merterern Christi, zu Brüssel von den Sophisten zu Löwen verbrannt") bei Goedeke Nr. 39 (S. 108 ff.) V. 82—90. 100—108. — 5. bach, loch, grub noch grab, L. — 8. Zu *schweigen* hat gedrungen, L: die sinnwidrige Lesart *schreien* (A und alle seitherigen Ausg.) würde ich im Texte nicht geduldet haben, wenn ich feststellen könnte, daß die Zeile nicht schon H. in so verderbter Gestalt vorgelegen habe (vgl. 19). — 10. Mit aller L. — 13. *liegen*, die alte Form für *lügen*. — 15. sollen L. — 19. Die zarten blümlein L. — 30. 225, 13. *Provinzialen*, heute würde man sagen „Provenzalen", wie die Vulg. und Kurz schreiben.

und eine neuere deutsche voll niedrigen abgebrauchten, pöbelhaften Spottes und Wortwitzes nachläßt. Aber noch sonderbarer ist's, daß in dieser letzten Gestalt die Romanze uns fast nur bekannt geworden zu sein scheint.

Gleim sang seine Marianne so schön — ich sage, er sang sie schön: denn eigentlich ist das Stück Zug vor Zug eine alte französische Romanze, die Sie, (wenn Sie das noch nicht wissen,) wie mich dünkt, auch in dem neuen choix des Romances anciennes et modernes finden werden — und so sang man ihm nach. Seine beiden andern Stücke neigten sich ins Komische; die Nachsinger stürzten sich mit ganzem plumpen Leibe hinein, und so haben wir jetzt eine Menge des Zeugs, und alle nach Einem Schlage, und alle in der uneigentlichsten Romanzenart, und fast alle so gemein, so sehr auf ein einmaliges Lesen — daß, nach weniger Zeit, wir fast nichts wieder, als die Gleimschen übrig haben werden.

Dazu kommt nun noch das, daß die wenigen fremden, die übersetzt sind, so schlecht übersetzt sind (ich führe Ihnen nur die schöne Rosemunde, und Alkanzor und Zaide an, welche letztere noch den Vorzug hat, zweimal elend übersetzt zu sein); und da der Ton nun einmal gegeben ist: so singt man fort, und verfehlt also den ganzen Nutzen, den für unser jetziges Zeitalter diese Dichtart haben

5ff. Marianne, die erste seiner 1756 erschienenen „Romanzen“ (WW. III, 95) nach dem Französischen des François Augustin Paradis de Moncrif (168.—1770) Les constantes et malheureuses amours d'Alix et d'Alexis. — 8f. Einen Choix de R. kenne ich nicht. H. meint wahrscheinlich den Recueil de Romances, worin nach Redlich (SWS. XXV, 685 zu 531$_{2}$.) Moncrifs Romanze p. 37 steht. (Vgl. Zschr. f. deutsche Philol. XV. 140). — 10. Die nach Inhalt und Ton der Marianne (denn auch diese „neigt sich“ nicht weniger „ins Komische“) am nächsten stehende Romanze „Damons und Ismenens zärtliche und getreue Liebe“ und „Wundervolle doch wahrhafte Abentheuer Herrn Schout by Nachts Cornelius van der Tyt“, beide zuerst in derselben Sammlung (WW. III, 125. 113). Auf alle drei ausgedehnt wiederholt H. das ihren wahren Wert weit überschätzende Urteil in seiner Verbitterung gegen die Goethe-Schillerschen Balladen und Romanzen (vgl. T. II, XL) noch im 10. Stück der Adrastea (SWS. XXIV, 254$_{52}$): „die drei Romanzen, die er (Gleim) zuerst in unsrer Sprache sang, sind noch unübertroffen die artigsten, die naivsten“. — 10f. die Nachsinger, Joh. Frdr. Löwen (1729—71), Dan. Schiebeler (1741—71) u. a., gegen die sich auch die Vorrede zum 1. B. der ältern Volksliedersammlung (SWS. XXV, 11) nachdrücklichst erklärt. Vgl. über sie und die ganze Entwicklung der deutschen Romanzendichtungen vor Herder Ztschr. f. deutsche Philol. XV, 129ff — 18f. die schöne Rosemunde (Percy II, 2, VII, p. 118ff. Tauchn. Volksl., 1774 u. 1778, I, 1, 2) war übersetzt von Raspe in seiner 2. Anz. d. Reliques N. Bibl. d. sch. W. II (1766), 70ff. wiederh in Schmids Anthol. der Deutschen II, 346ff.). Ebenso ungünstig wie hier urteilt H. über die „steife und mißgeborene“ Übersetzung bereits in d. Umarbeitung d. Fragmente SWS. II, 186 (T. II, 1, XLII). — 19. Alkanzor und Zaide (Percy I, 3, XVII, p. 288ff. Tauchn., nach dem Spanischen, Volksl., 1774, II, 3, 5. 1778, I. 1, 7). Nach Ursinus, Balladen und Lieder altengl. und altschott. Dichtart (Berlin 1777 S. 308), der auch Proben giebt, steht die eine der beiden Übersetzungen in den 1766 zu Hamburg herausgekommenen „Unterhaltungen“ T. IX, S. 128, die andere bei J. W. Collin, Orient. Eclogen nebst einigen anderen Gedichten, Zürich 1769, S. 85 (Redlich giebt SWS. XXV, 662 zu 75 und 148 zu beiden die Jahreszahl 1770 an).

könnte, nämlich unsre lyrischen Gesänge, Oden, Lieder, und wie man sie sonst nennt, etwas zu einfältigen, an einfachere Gegenstände und edlere Behandlung derselben zu gewöhnen, kurz uns von so manchem drückenden Schmuck zu befreien, der uns jetzt fast Gesetz geworden.

Sehen Sie einmal, in welcher gekünstelten, überladnen, gotischen Manier die neuern sogenannten philosophischen und pindarischen Oden der Engländer sind, die ihnen als Meisterstücke gelten! Von Gray, von Akenside, von Mason u. s. w., ob wohl in ihnen Silbenmaß, oder Inhalt, oder Einkleidung die mindste Odenwirkung thun könne? Sehen Sie, in welche gekünstelte horazische Manier wir Deutsche hie und da gefallen sind — Ossian, die Lieder der Wilden, der Skalden, Romanzen, Provinzialgedichte könnten uns auf bessern Weg bringen, wenn wir aber auch hier nur mehr als Form, als Einkleidung, als Sprache lernen wollten. Zum Unglück aber fangen wir hiervon an, und bleiben hiebei stehen, und da wird wieder nichts. — Irre ich mich, oder ist's wahr, daß die schönsten lyrischen Stücke, die wir schon jetzt haben, und längst gehabt haben, schon mit diesem männlichen, starken, festen deutschen Ton übereinkommen, oder sich ihm nähern — was wäre nicht also von der Aufweckung mehrerer solcher zu hoffen! —

9. Gray und Akenside, vgl. zu T. III, 1, 324, 15 und 319, 18. — W. Mason (1725—97). Letzterer wird auch in der Vorrede zum 1. Buch der Volksl. von 1774 nebst zwei andern (vgl. 264, 10 u. Anm.) „mit ihren alten rohen Urbildern" verglichen, um „den ungeheuren Unterschied" zu zeigen. SWS. XXV, 7.

II.

Shakespear.

II.

Shakespear.

Wenn bei einem Manne mir jenes ungeheure Bild einfällt: [1.] „hoch auf einem Felsengipfel sitzend! zu seinen Füßen Sturm, Ungewitter und Brausen des Meers; aber sein Haupt in den Strahlen des Himmels!" so ist's bei Shakespear! — Nur freilich auch mit dem Zusatz, wie unten am tiefsten Fuße seines Felsenthrones Haufen murmeln, die ihn — erklären, retten, verdammen, entschuldigen, anbeten, verleumden, übersetzen und lästern! — und die Er alle nicht höret!

Welche Bibliothek ist schon über, für und wider ihn geschrieben! — die ich nun auf keine Weise zu vermehren Lust habe. Ich möchte es vielmehr gern, daß in dem kleinen Kreise, wo dies gelesen wird, es niemand mehr in den Sinn komme, über für und wider ihn zu schreiben: ihn weder zu entschuldigen, noch zu verleumden; aber zu erklären, zu fühlen wie er ist, zu nützen, und — wo möglich! — uns Deutschen herzustellen. Trüge dies Blatt dazu etwas bei!

Die kühnsten Feinde Shakespears haben ihn — unter wie vielfachen Gestalten! beschuldigt und verspottet, daß er, wenn auch ein großer Dichter, doch kein guter Schauspieldichter, und wenn auch dies, doch wahrlich kein so klassischer Trauerspieldichter sei, als Sophokles, Euripides, Corneille und Voltaire, die alles Höchste und Ganze dieser Kunst erschöpft. — Und die kühnsten Freunde Shakespears haben sich meistens nur begnüget, ihn hierüber zu entschuldigen, zu retten: seine Schönheiten nur immer mit Anstoß gegen die Regeln zu wägen, zu kompensieren; ihm als Angeklagten das absolvo zu erreden, und denn sein Großes desto mehr zu vergöttern, je mehr sie über Fehler die Achsel ziehen mußten. So stehet die Sache noch bei den neuesten Herausgebern und Kommentatoren über ihn — ich hoffe, diese Blätter sollen den Gesichtspunkt verändern, daß sein Bild in ein volleres Licht kommt.

22. Trauerspieler AB, verb. v. D. — 28. Vgl. T. III, 1, 4, 6f. u. Anm.

Aber ist die Hoffnung nicht zu kühn? gegen so viele, große Leute, die ihn schon behandelt, zu anmaßend? ich glaube nicht. Wenn ich zeige, daß man von beiden Seiten bloß auf ein Vorurteil, auf Wahn gebauet, der nichts ist, wenn ich also nur eine Wolke von den Augen zu nehmen, oder höchstens das Bild besser zu stellen habe, ohne im mindesten etwas im Auge oder im Bilde zu ändern: so kann vielleicht meine Zeit, oder ein Zufall gar schuld sein, daß ich auf den Punkt getroffen, darauf ich den Leser nun fest halte, „hier stehe! oder du siehest nichts als Karrikatur!" Wenn wir den großen Knaul der Gelehrsamkeit denn nur immer auf- und abwinden sollten, ohne je mit ihm weiter zu kommen — welches traurige Schicksal um dies höllische Weben!

[2.] Es ist von Griechenland aus, da man die Wörter Drama, Tragödie, Komödie geerbet, und so wie die Letternkultur des menschlichen Geschlechts auf einem schmalen Striche des Erdbodens den Weg nur durch die Tradition genommen, so ist in dem Schoße und mit der Sprache dieser, natürlich auch ein gewisser Regelnvorrat überall mitgekommen, der von der Lehre unzertrennlich schien. Da die Bildung eines Kindes doch unmöglich durch Vernunft geschehen kann und geschieht; sondern durch Ansehen, Eindruck, Göttlichkeit des Beispiels und der Gewohnheit: so sind ganze Nationen in allem, was sie lernen, noch weit mehr Kinder. Der Kern würde ohne Schlaube nicht wachsen, und sie werden auch nie den Kern ohne Schlaube bekommen, selbst wenn sie von dieser ganz keinen Gebrauch machen könnten. Es ist der Fall mit dem griechischen und nordischen Drama.

In Griechenland entstand das Drama, wie es in Norden nicht entstehen konnte. In Griechenland war's, was es in Norden nicht sein kann. In Norden ist's also nicht und darf nicht sein, was es in Griechenland gewesen. Also Sophokles' Drama und Shakespears Drama sind zwei Dinge, die in gewissem Betracht kaum den Namen gemein haben. Ich glaube diese Sätze aus Griechenland selbst beweisen zu können, und eben dadurch die Natur des nordischen Drama, und des größten Dramatisten in Norden, Shakespears sehr zu entziffern. Man wird Genese Einer Sache durch die Andre, aber zugleich Verwandlung sehen, daß sie gar nicht mehr dieselbe bleibt.

---

23. Schlaube (niederd. Ursprungs, Weigand II, 583), Fruchthülse. Vgl. 231, 19. 242, 17.

Die griechische Tragödie entstand gleichsam aus Einem Auftritt, aus den Impromptus des Dithyramben, des mimischen Tanzes, des Chors. Dieser bekam Zuwachs, Umschmelzung: Äschylus brachte statt Einer handelnden Person zween auf die Bühne, erfand den Begriff der Hauptperson, und verminderte das Chormäßige. Sophokles fügte die dritte Person hinzu, erfand Bühne — aus solchem Ursprunge, aber spät, hob sich das griechische Trauerspiel zu seiner Größe empor, ward Meisterstück des menschlichen Geistes, Gipfel der Dichtkunst, den Aristoteles so hoch ehret, und wir freilich nicht tief gnug in Sophokles und Euripides bewundern können. [3.]

Man siehet aber zugleich, daß aus diesem Ursprunge gewisse Dinge erklärlich werden, die man sonst, als tote Regeln angestaunet, erschrecklich verkennen müssen. Jene Simplicität der griechischen Fabel, jene Nüchternheit griechischer Sitten, jenes fort ausgehaltne Kothurnmäßige des Ausdrucks, Musik, Bühne, Einheit des Orts und der Zeit — das alles lag ohne Kunst und Zauberei so natürlich und wesentlich im Ursprunge griechischer Tragödie, daß diese ohne Veredlung zu alle jenem nicht möglich war. Alles das war Schlaube, in der die Frucht wuchs.

Tretet in die Kindheit der damaligen Zeit zurück: Simplicität der Fabel lag wirklich so sehr in dem, was Handlung der Vorzeit, der Republik, des Vaterlandes, der Religion, was Heldenhandlung hieß, daß der Dichter eher Mühe hatte, in dieser einfältigen Größe Teile zu entdecken, Anfang, Mittel und Ende dramatisch hineinzubringen, als sie gewaltsam zu sondern, zu verstümmeln, oder aus vielen, abgesonderten Begebenheiten Ein Ganzes zu kneten. Wer jemals Äschylus oder Sophokles gelesen, müßte das nie unbegreiflich finden. Im ersten was ist die Tragödie als oft ein allegorisch-mythologisch-halbepisches Gemälde, fast ohne Folge der Auftritte, der Geschichte, der Empfindungen, oder gar, wie die Alten sagten, nur noch Chor, dem einige Geschichte zwischengesetzt war — Konnte hier über Simplicität der Fabel die geringste Mühe und Kunst sein? Und war's in den meisten Stücken des Sophokles anders? Sein Philoktet, Ajax, vertriebner Ödipus u. s. w. nähern sich noch immer so sehr dem Einartigen ihres Ursprunges, dem dramatischen Bilde mitten im Chor. Kein Zweifel! es ist Genesis der griechischen Bühne.

1 f. Vgl. Aristoteles' Poetik C. 4 (1449 a 9—19). — 2. dem AB. Impromptu B. — 6. Bühne: Arist. σκηνογραφίαν, Scenenmalerei; vgl. 232, 31 f. — 34. Ödipus auf Kolonos.

Nun sehe man, wie viel aus der simpeln Bemerkung folge. Nichts minder als: „das Künstliche ihrer Regeln war — keine Kunst! war Natur!“ — Einheit der Fabel — war Einheit der Handlung, die vor ihnen lag; die nach ihren Zeit- Vaterlands- Religions- Sittenumständen nicht anders als solch ein Eins sein konnte. Einheit des Orts — war Einheit des Orts; denn die Eine, kurze feierliche Handlung ging nur an Einem Ort, im Tempel, Palast, gleichsam auf einem Markt des Vaterlandes vor: so wurde sie im Anfange, nur mimisch und erzählend nachgemacht und zwischengeschoben: so kamen endlich die Auftritte, die Scenen hinzu — aber alles natürlich noch Eine Scene. Wo der Chor alles band, wo der Natur der Sache wegen Bühne nie leer bleiben konnte u. s. w. Und daß Einheit der Zeit nun hieraus folgte und natürlich mitging — welchem Kinde brauchte das bewiesen zu werden? Alle diese Dinge lagen damals in der Natur, daß der Dichter mit alle seiner Kunst ohne sie nichts konnte!

Offenbar siehet man also auch: die Kunst der griechischen Dichter nahm ganz den entgegen gesetzten Weg, den man uns heut zu Tage aus ihnen zuschreiet. Jene *simplificierten* nicht, denke ich, sondern sie *vervielfältigten*: Äschylus den Chor, Sophokles den Äschylus, und man darf nur die künstlichsten Stücke des letztern, und sein großes Meisterstück, den *Ödipus in Thebe* gegen den *Prometheus*, oder gegen die Nachrichten vom alten Dithyramb halten: so wird man die erstaunliche Kunst sehen, die ihm dahinein zu bringen gelang. Aber niemals Kunst aus Vielem ein Eins zu machen, sondern eigentlich aus Einem ein Vieles, ein schönes Labyrinth von Scenen, wo seine größte Sorge blieb, an der verwickeltsten Stelle des Labyrinths seine Zuschauer mit dem Wahn des vorigen Einen umzutauschen, den Knäuel ihrer Empfindungen so sanft und allmählig los zu winden, als ob sie ihn noch immer ganz hätten, die vorige dithyrambische Empfindung. Dazu zierte er ihnen die Scene aus, behielt ja die Chöre bei, und machte sie zu Ruheplätzen der Handlung, erhielt alle mit jedem Wort im Anblick des Ganzen, in Erwartung, in Wahn des Werdens, des *Schonhabens*, (was der lehrreiche Euripides nachher sogleich,

12. *die Bühne* (B² D)? — 19f. Gegen Lessings Satz (Hamb. Dram. St. 46 T. X = D. Nat.-Litt. 67, 212, 1 ff): „sie ließen sich diesen Zwang [Einheit des Ortes und der Zeit] einen Anlaß sein, *die Handlung selbst so zu simplifiieren*, alles Überflüssige so sorgfältig von ihr abzusondern, daß sie, auf ihre wesentlichen Bestandteile gebracht, nichts als ein Ideal von dieser Handlung ward“. — 22. König *Ödipus*. — 29. zu *umtäuschen*?

da die Bühne kaum gebildet war, wieder verabsäumte!) Kurz, er gab der Handlung (eine Sache, die man so erschrecklich mißverstehet) Größe.

Und daß Aristoteles diese Kunst seines Genies in ihm zu schätzen wußte, und eben in allem, fast das Umgekehrte war, was die neuern Zeiten aus ihm zu drehen beliebt haben, müßte jedem einleuchten, der ihn ohne Wahn und im Standpunkte seiner Zeit gelesen. Eben daß er Thespis und Äschylus verließ, und sich ganz an den vielfach dichtenden Sophokles hält, daß er eben von dieser seiner Neuerung ausging, in sie das Wesen der neuen Dichtgattung zu setzen, daß es sein Lieblingsgedanke ward, nun einen neuen Homer zu entwickeln, und ihn so vorteilhaft mit dem Ersten zu vergleichen; daß er keinen unwesentlichen Umstand vergaß, der nur in der Vorstellung seinen Begriff der Größe habenden Handlung unterstützen konnte — Alle das zeigt, daß der große Mann auch im großen Sinn seiner Zeit philosophierte, und nichts weniger, als an den verengernden kindischen Läppereien schuld ist, die man aus ihm später zum Papiergerüste der Bühne machen wollen. Er hat offenbar in seinem vortrefflichen Kapitel vom Wesen der Fabel „keine andre Regeln gewußt und anerkannt, als den Blick des Zuschauers, Seele, Illusion!" und sagt ausdrücklich, daß sich sonst die Schranken ihrer Länge, mithin noch weniger Art oder Zeit und Raum des Baues durch keine Regeln bestimmen lassen. O wenn Aristoteles wieder auflebte, und den falschen, widersinnigen Gebrauch seiner Regeln bei Dramas ganz andrer Art sähe. — Doch wir bleiben noch lieber bei der stillen, ruhigen Untersuchung.

Wie sich alles in der Welt ändert: so mußte sich auch die Natur ändern, die eigentlich das griechische Drama schuf. Weltverfassung, Sitten, Stand der Republiken, Tradition der Heldenzeit, Glaube, selbst Musik, Ausdruck, Maß der Illusion wandelte: und natürlich schwand auch Stoff zu Fabeln, Gelegenheit zu der Bearbeitung, Anlaß zu dem Zwecke. Man konnte zwar das Uralte, oder gar von andern Nationen ein Fremdes [4.]

11 f. H. mag hierbei namentlich die Stelle über die Entwickelung der griechischen Poesie vom homerischen Epos zur Tragödie im Auge haben, Poet. C. 4, p. 1448 b f., wozu die mehrfache Hervorhebung des dem Epos und der Tragödie Gemeinsamen kommt. — 14 f. Größe h. H., *πράξεως μέγεθος ἐχούσης* C. 6. 7. p. 1449 b, 25. 1450 b, 26. — 19 f. C. 7—14. — „in keine A: verbessert schon in der Vulg. — 21 f. C. 7. p. 1451 a.

herbei holen, und nach der gegebnen Manier bekleiden: das that alles aber nicht die Wirkung: folglich war in allem auch nicht die Seele: folglich war's auch nicht (was sollen wir mit Worten spielen?) das Ding mehr. Puppe, Nachbild, Affe, Statüe, in der nur noch der andächtigste Kopf den Dämon finden konnte, der die Statüe belebte. Lasset uns gleich (denn die Römer waren zu dumm, oder zu klug, oder zu wild und unmäßig, um ein völlig gräcisierendes Theater zu errichten) zu den neuen Atheniensern Europens übergehen, und die Sache wird, dünkt mich, offenbar.

Alles was Puppe des griechischen Theaters ist, kann ohne Zweifel kaum vollkommner gedacht und gemacht werden, als es in Frankreich geworden. Ich will nicht bloß an die sogenannten Theaterregeln denken, die man dem guten Aristoteles beimißt, Einheit der Zeit, des Orts, der Handlung, Bindung der Scenen, Wahrscheinlichkeit des Brettergerüstes, u. s. w. sondern wirklich fragen, ob über das gleißende, klassische Ding, was die Corneille, Racine und Voltaire gegeben haben, über die Reihe schöner Auftritte, Gespräche, Verse und Reime, mit der Abmessung, dem Wohlstande, dem Glanze — etwas in der Welt möglich sei? Der Verfasser dieses Aufsatzes zweifelt nicht bloß daran, sondern alle Verehrer Voltairs und der Franzosen, zumal diese edlen Athenienser selbst, werden es geradezu leugnen — haben's ja auch schon gnug gethan, thun's und werden's thun, „über das geht nichts! das kann nicht übertroffen werden!" Und in den Gesichtspunkt des Übereinkommnisses gestellt, die Puppe aufs Bretterngerüste gesetzt — haben sie recht, und müssen's von Tag zu Tage je mehr man sich in das Gleißende vernarrt, und es nachäffet, in allen Ländern Europens mehr bekommen!

Bei alle dem ist's aber doch ein drückendes unwiderstrebliches Gefühl „das ist keine griechische Tragödie! von Zweck, Wirkung, Art, Wesen kein griechisches Drama!" und der parteiischte Verehrer der Franzosen kann, wenn er Griechen gefühlt hat, das nicht leugnen. Ich will's gar nicht einmal untersuchen, „ob sie auch ihren Aristoteles den Regeln nach so beobachten, wie sie's vorgeben, wo Lessing gegen die lautesten Anmaßungen neulich schreckliche Zweifel erregt hat." Das alles aber auch zugegeben, Drama ist nicht dasselbe, warum? weil im Innern nichts von ihm Dasselbe

mit Jenem ist, nicht Handlung, Sitten, Sprache, Zweck, nichts — und was hülfe also alles Äußere so genau erhaltne Einerlei? Glaubt denn wohl jemand, daß Ein Held des großen Corneille ein römischer oder französischer Held sei? Spanisch-Senecasche Helden! galante Helden, abentheurlich tapfere, großmütige, verliebte, grausame Helden, also dramatische Fiktionen, die außer dem Theater Narren heißen würden, und wenigstens für Frankreich schon damals halb so fremde waren, als sie's jetzt bei den meisten Stücken ganz sind — das sind sie. Racine spricht die Sprache der Empfindung — allerdings nach diesem Einen zugegebnen Übereinkommnisse ist nichts über ihn; aber außer dem auch — wüßte ich nicht, wo Eine Empfindung so spräche? Es sind Gemälde der Empfindung von dritter fremder Hand; nie aber oder selten die unmittelbaren, ersten, ungeschminkten Regungen, wie sie Worte suchen und endlich finden. Der schöne Voltärsche Vers, sein Zuschnitt, Inhalt, Bilderwirtschaft, Glanz, Witz, Philosophie — ist er nicht ein schöner Vers? Allerdings! der schönste, den man sich vielleicht denken kann, und wenn ich ein Franzose wäre, würde ich verzweifeln, hinter Voltär Einen Vers zu machen — aber schön oder nicht schön, kein Theatervers! für Handlung, Sprache, Sitten, Leidenschaften, Zweck eines (anders als französischen) Drama, ewige Schulchrie, Lüge und Galimathias. Endlich Zweck des Allen? durchaus kein griechischer, kein tragischer Zweck! Ein schönes Stück, wenn es auch eine schöne Handlung wäre, auf die Bühne zu bringen! eine Reihe artiger, wohlgekleideter Herrn und Dames schöne Reden, auch die schönste und nützlichste Philosophie in schönen Versen vortragen zu lassen! sie allesamt auch in eine Geschichte dichten, die einen Wahn der Vorstellung giebt, und also die Aufmerksamkeit mit sich fortzieht! endlich das alles auch durch eine Anzahl wohlgeübter Herrn und Dames vorstellen lassen, die wirklich viel auf Deklamation, Stelzengang der Sentenzen und Außenwerke der Empfindung, Beifall und Wohlgefallen anwenden — das alles können vortreffliche und die besten Zwecke zu einer lebendigen Lekture, zur Übung im Ausdruck, Stellung und Wohlstande, zum Gemälde guter oder gar heroischer Sitten, und endlich gar eine völlige Akademie der Nationalweisheit und Decence im

3 f. Ähnlich in der Rec. über Eschenburgs Übersetzung des 249, 5 erwähnten „Versuchs über Shakespeares Genie" (1771, An Nicolai Von und an H. I, 322 = Hoffm. S. 63) in der Allg. D. Bibl. XVII, 209.

Leben und Sterben werden, (alle Nebenzwecke übergangen) schön! bildend! lehrreich! vortrefflich! durchaus aber weder Hand noch Fuß vom Zweck des griechischen Theaters.

Und welches war der Zweck? Aristoteles hat's gesagt, und man hat gnug darüber gestritten — nichts mehr und minder, als eine gewisse Erschütterung des Herzens, die Erregung der Seele in gewissem Maß und von gewissen Seiten, kurz! eine Gattung Illusion, die wahrhaftig! noch kein französisches Stück zuwege gebracht hat, oder zuwege bringen wird. Und folglich (es heiße so herrlich und nützlich, wie es wolle) griechisches Drama ist's nicht! Trauerspiel des Sophokles ist's nicht. Als Puppe ihm noch so gleich; der Puppe fehlt Geist, Leben, Natur, Wahrheit — mithin alle Elemente der Rührung — mithin Zweck und Erreichung des Zwecks — ist's also dasselbe Ding mehr?

Hiemit würde noch nichts über Wert und Unwert entschieden, es wäre nur bloß von Verschiedenheit die Rede, die ich mit dem Vorigen ganz außer Zweifel gesetzt glaube. Und nun gebe ich's jedem anheim, es selbst auszumachen, „ob eine Kopierung fremder Zeiten, Sitten und Handlungen in Halbwahrheit, mit dem köstlichen Zwecke, sie der zweistündigen Vorstellung auf einem Bretterngerüste fähig und ähnlich zu machen, wohl einer Nachbildung gleich" oder übergeschätzt werden könne, die in gewissem Betracht die höchste Nationalnatur war? ob eine Dichtung, deren Ganzes eigentlich (und da wird sich jeder Franzose winden oder vorbei singen müssen) gar keinen Zweck hat — das Gute ist nach dem Bekenntnis der besten Philosophen nur eine Nachlese im Detail — ob die einer Landesanstalt gleichgeschätzt werden kann, wo in jedem kleinen Umstande Wirkung, höchste, schwerste Bildung lag? Ob endlich nicht eine Zeit kommen müßte, da man, wie die meisten und künstlichsten Stücke Corneillens schon vergessen sind, Crebillon und Voltaire mit der Bewundrung ansehen wird, mit der man jetzt die Asträa des Herrn von Urfe und alle Clelien und Aspasien der Ritterzeit ansieht, „voll Kopf und Weisheit! voll Erfindung und Arbeit! es wäre aus ihnen so viel! viel zu lernen — aber Schade, daß es in der Asträa und Clelia ist." Das Ganze ihrer Kunst ist ohne Natur! ist aben-

31. Prosper Jolyot de Crebillon (1674—1762), zur Unterscheidung von seinem Sohne, dem Romanschriftsteller, genannt der Ältere. — 32. Honoré d'Urfé (1568—1625), Vf. des berühmten Romans L'Astrée (1610—12).

theuerlich! ist ekel! — Glücklich wenn wir im Geschmack der Wahrheit schon an der Zeit wären! Das ganze französische Drama hätte sich in eine Sammlung schöner Verse, Sentenzen, Sentimens verwandelt — aber der große Sophokles stehet noch, wie er ist!

Lasset uns also ein Volk setzen, das aus Umständen, die wir nicht untersuchen mögen, Lust hätte, sich statt nachzuäffen und mit der Wallnußschale davon zu laufen, selbst lieber sein Drama zu erfinden: so ist's, dünkt mich, wieder erste Frage: wenn? wo? unter welchen Umständen? woraus soll's das thun? und es braucht keines Beweises, daß die Erfindung nichts als Resultat dieser Fragen sein wird und sein kann Holt es sein Drama nicht aus Chor, aus Dithyramb her: so kann's auch nichts Chormäßiges, Dithyrambisches haben. Läge ihm keine solche Simplicität von Faktis der Geschichte, Tradition, häuslichen und Staats- und Religionsbeziehungen vor — natürlich kann's nichts von alle dem haben. — Es wird sich, wo möglich, sein Drama nach seiner Geschichte, nach Zeitgeist, Sitten, Meinungen, Sprache, Nationalvorurteile, Traditionen, und Liebhabereien, wenn auch aus Fastnachts- und Marionettenspiel (eben, wie die edlen Griechen aus dem Chor) erfinden — und das Erfundne wird Drama sein, wenn es bei diesem Volk dramatischen Zweck erreicht. Man sieht, wir sind bei den [5.]

toto divisis ab orbe Britannis

und ihrem großen Shakespear.

Daß da, und zu der und vor der Zeit kein Griechenland war, wird kein pullulus Aristotelis leugnen, und hier und da also griechisches Drama zu fodern, daß es natürlich (wir reden von keiner Nachäffung) entstehe, ist ärger, als daß ein Schaf Löwen gebären solle. Es wird allein erste und letzte Frage: „wie ist der Boden? worauf ist er zubereitet? was ist in ihn gesäet? was sollte er tragen können?" — und Himmel! wie weit hier von Griechenland weg! Geschichte, Tradition, Sitten, Religion, Geist der Zeit, des Volks, der Rührung, der Sprache — wie weit von Griechenland weg! Der Leser kenne beide Zeiten viel oder wenig, so wird er doch keinen Augenblick verwechseln, was nichts Ähnliches hat. Und wenn nun in dieser glücklich oder unglücklich

24. Verg., Ecl. I, 67.

veränderten Zeit, es eben Ein Alter, Ein Genie gäbe, das aus seinem Stoff so natürlich, groß, und original eine dramatische Schöpfung zöge, als die Griechen aus dem Ihren — und diese Schöpfung eben auf den verschiedensten Wegen dieselbe Absicht erreichte, wenigstens an sich ein weit vielfach Einfältiger und Einfachvielfältiger — also (nach aller metaphysischen Definition) ein vollkommenes Ganzes wäre — was für ein Thor, der nun vergliche und gar verdammte, weil dies Zweite nicht das Erste sei? Und alle sein Wesen, Tugend und Vollkommenheit beruht ja darauf, daß es nicht das Erste ist; daß aus dem Boden der Zeit eben die andre Pflanze erwuchs.

Shakespear fand vor und um sich nichts weniger als Simplicität von Vaterlandssitten, Thaten, Neigungen und Geschichtstraditionen, die das griechische Drama bildete, und da also nach dem Ersten metaphysischen Weisheitssatze aus Nichts Nichts wird, so wäre, Philosophen überlassen, nicht bloß kein griechisches, sondern, wenn's außerdem Nichts giebt, auch gar kein Drama in der Welt mehr geworden, und hätte werden können. Da aber Genie bekanntermaßen mehr ist, als Philosophie, und Schöpfer ein ander Ding, als Zergliederer: so war's ein Sterblicher mit Götterkraft begabt, eben aus dem entgegen gesetztesten Stoff, und in der verschiedensten Bearbeitung dieselbe Wirkung hervor zu rufen, Furcht und Mitleid! und beide in einem Grade, wie jener erste Stoff und Bearbeitung es kaum vormals hervorzubringen vermocht! — Glücklicher Göttersohn über sein Unternehmen! Eben das Neue, Erste, ganz Verschiedne zeigt die Urkraft seines Berufs.

Shakespear fand keinen Chor vor sich; aber wohl Staats- und Marionettenspiele — wohl! er bildete also aus diesen Staats- und Marionettenspielen, dem so schlechten Leim! das herrliche Geschöpf, das da vor uns steht und lebt! Er fand keinen so einfachen Volks- und Vaterlandscharakter, sondern ein Vielfaches von Ständen, Lebensarten, Gesinnungen, Völkern und Spracharten — der Gram um das Vorige wäre vergebens gewesen; er dichtete also Stände und Menschen, Völker und Spracharten, König und Narren, Narren und König zu dem herrlichen Ganzen! Er fand keinen so einfachen Geist der Geschichte, der Fabel, der Handlung: er nahm Geschichte, wie er sie fand, und setzte mit Schöpfergeist das verschiedenartigste Zeug zu einem Wunderganzen zusammen, was

29. Leim, zu T. III, 1, 217, 23.

wir, wenn nicht Handlung im griechischen Verstande, so Aktion im Sinne der mittlern, oder in der Sprache der neuern Zeiten Begebenheit (evenement), großes Ereignis nennen wollen — o Aristoteles, wenn du erschienest, wie würdest du den neuen Sophokles homerisieren! würdest so eine eigne Theorie über ihn dichten, die jetzt seine Landsleute, Home und Hurd, Pope und Johnson noch nicht gedichtet haben! Würdest dich freuen, von Jedem deiner Stücke Handlung, Charakter, Meinungen, Ausdruck, Bühne, wie aus zwei Punkten des Dreiecks Linien ziehen zu können, die sich oben in Einem Punkte des Zwecks, der Vollkommenheit begegnen! Würdest zu Sophokles sagen: male das heilige Blatt dieses Altars! und du o nordischer Barde alle Seiten und Wände dieses Tempels in dein unsterbliches Fresco!

Man lasse mich als Ausleger und Rhapsodisten fortfahren: denn ich bin Shakespear näher als dem Griechen. Wenn bei diesem das Eine einer Handlung herrscht: so arbeitet jener auf das Ganze eines Ereignisses, einer Begebenheit. Wenn bei jenem Ein Ton der Charaktere herrschet, so bei diesem alle Charaktere, Stände und Lebensarten, so viel nur fähig und nötig sind, den Hauptklang seines Konzerts zu bilden. Wenn in jenem Eine singende feine Sprache, wie in einem höhern Äther tönet, so spricht dieser die Sprache aller Alter, Menschen und Menscharten, ist Dolmetscher der Natur in all' ihren Zungen — und auf so verschiedenen Wegen beide Vertraute Einer Gottheit? — Und wenn jener Griechen vorstellt und lehrt und rührt und bildet, so lehrt, rührt und bildet Shakespear nordische Menschen! Mir ist, wenn ich ihn lese, Theater, Akteur, Couliſſe verschwunden! Lauter einzelne im Sturm der Zeiten wehende Blätter aus dem Buch der Begebenheiten, der Vorsehung der Welt! — einzelne Gepräge

6f. Home, mehrfach in seinem zu T. III, 1, 147, 27 erwähnten Werke, Bischof Rich. Hurd (1720—1808), gelegentlich in seinem Kommentar zur Ars poetica des Horaz (1749 ö. ö.). — Pope und Sam. Johnson (zu T. III, 1, 28, 17) veranstalteten Ausgaben Shakespeares, jener 1725 in 6 Bdn. (Hettner I, 247), dieser (der neuste, „nur zu sehr gepriesene Herausgeber Shakespeares", wie es in der zu 235, 3 cit. Rec. heißt) 1765 in 8 Bdn. — 8f. Die von Arist. Poet. C. 6 (p. 1449 b, 31—1450 a, 4) aufgestellten Teile der Tragödie: Fabel (μῦθος = σύνθεσις oder σύστασις τῶν πραγμάτων, die Komposition der Handlung), Charaktere (ἤθη), Gedanken (διάνοια), Rede und Gesang (λέξις und μελοποιία) und Scenerie (ὄψεως κόσμος), die 3 ersten entsprechend dem Was, den Objekten der Nachahmung (ἃ μιμοῦνται), die 2 folgenden den Mitteln (οἷς μ.) und der letzte dem Wie, der Art und Weise derselben (ὡς μ.); im ganzen also 6. H. übergeht den Gesang (μελοποιία) oder faßt ihn vielmehr mit der Rede (λέξις) als Eins (Ausdruck) zusammen. — 29. Vgl. Adrastea (s. T. II, 335 f.) SWS. XXIII, 362_{312} die Gegenüberstellung Shakespeares als „des Dichters des Weltcyklus" und der griechischen Tragiker als „Dichter ihres Heldencyklus". Nach Vorsehung(,) V^2D, ich ziehe der Welt zu beiden vorangehenden Subst. (vgl. 241, 24. 243, 5. 250, 18).

der Völker, Stände, Seelen! die alle die verschiedenartigsten und abgetrenntest handelnden Maschinen, alle — was wir in der Hand des Weltschöpfers sind — unwissende, blinde Werkzeuge zum Ganzen Eines theatralischen Bildes, Einer Größe habenden Begebenheit, die nur der Dichter überschauet. Wer kann sich einen größern Dichter der nordischen Menschheit und in dem Zeitalter! denken!

Wie vor einem Meere von Begebenheit, wo Wogen in Wogen rauschen, so tritt vor seine Bühne. Die Auftritte der Natur rücken vor und ab, wirken in einander, so disparat sie scheinen; bringen sich hervor, und zerstören sich, damit die Absicht des Schöpfers, der alle im Plane der Trunkenheit und Unordnung gesellet zu haben schien, erfüllt werde — dunkle kleine Symbole zum Sonnenriß einer Theodicee Gottes. Lear, der rasche, warme, edelschwache Greis, wie er da vor seiner Landcharte steht, und Kronen wegschenkt und Länder zerreißt, — in der ersten Scene der Erscheinung trägt schon allen Samen seiner Schicksale zur Ernte der dunkelsten Zukunft in sich. Siehe! der gutherzige Verschwender, der rasche Unbarmherzige, der kindische Vater wird es bald sein auch in den Vorhöfen seiner Töchter — bittend, betend, bettelnd, fluchend, schwärmend, segnend, — ach, Gott! und Wahnsinn ahndend. Wird's sein bald mit bloßem Scheitel unter Donner und Blitz, zur untersten Klasse von Menschen herabgestürzt, mit einem Narren und in der Höhle eines tollen Bettlers Wahnsinn gleichsam pochend vom Himmel herab. — Und nun ist wie er's ist, in der ganzen leichten Majestät seines Elends und Verlassens; und nun zu sich kommend, angeglänzt vom letzten Strahle Hoffnung, damit diese auf ewig, ewig erlösche! Gefangen, die tote Wohlthäterin, Verzeiherin, Kind, Tochter auf seinen Armen! auf ihrem Leichnam sterbend, der alte Knecht dem alten Könige nachsterbend — Gott! welch ein Wechsel von Zeiten, Umständen, Stürmen, Wetter, Zeitläuften! und alle nicht bloß Eine Geschichte — Helden und

21. blassem A, was trotz der dialektisch (Blaßkopf) und mhd. (J. Grimm, DWB. II, 67; vgl. 72 f.) nachgewiesenen Bedeutung von kahl nicht zu den Scenen des Lear stimmt, die H. hier im Auge hat: darin ist wohl von einem weißen Haar oder Haupt (white hear III, 1; white head III, 2 zweimal) und einem unbedeckten (unbonneted III, 1), bloßem Haupte (bare-headed III, 2. Vgl. Hs Übersetzung SWS. XXV, 40) die Rede, nicht von einem kahlen. Meine Vermutung, daß die aus A in die spätern Ausgaben übergegangene Lesart nur einer der zahlreichen Druckfehler sei, bestätigt jetzt das Sendschreiben Vierteljahrschr. f. LG. II. 454. — 28 f. Kent stirbt allerdings nicht auf der Bühne, sondern deutet seinen baldigen Tod nur an, indem er in seinen Schlußworten den Antrag des Herzogs von Albanien ablehnt durch Hinweisung auf die in Kürze anzutretende Reise, zu der ihn sein toter Herr rufe.

Staatsaktion, wenn du willt! von Einem Anfange zu Einem Ende, nach der strengsten Regel deines Aristoteles; sondern tritt näher, und fühle den Menschengeist, der auch jede Person und Alter und Charakter und Nebending in das Gemälde ordnete. Zween alte Väter und alle ihre so verschiedne Kinder! Des einen Sohn gegen einen betrognen Vater unglücklich dankbar, der andre gegen den gutherzigsten Vater scheußlich undankbar und abscheulich glücklich. Der gegen seine Töchter! diese gegen ihn! ihre Gemahl, Freier und alle Helfershelfer im Glück und Unglück. Der blinde Gloster am Arm seines unerkannten Sohnes, und der tolle Lear zu den Füßen seiner vertriebnen Tochter! und nun der Augenblick der Wegscheide des Glücks, da Gloster unter seinem Baume stirbt, und die Trompete rufet: alle Nebenumstände, Triebfedern, Charaktere und Situationen dahin eingedichtet — alles im Spiel! zu Einem Ganzen sich fortwickelnd — zu einem Vater- und Kinder-, Königs- und Narren- und Bettler- und Elend-Ganzen zusammen geordnet, wo doch überall bei den disparatsten Scenen Seele der Begebenheit atmet, wo Örter, Zeiten, Umstände, selbst möchte ich sagen, die heidnische Schicksals- und Sternenphilosophie, die durchweg herrschet, so zu diesem Ganzen gehören, daß ich nichts verändern, versetzen, aus andern Stücken hieher oder hieraus in andre Stücke bringen könnte. Und das wäre kein Drama? Shakespear kein dramatischer Dichter? Der hundert Auftritte einer Weltbegebenheit mit dem Arm umfaßt, mit dem Blick ordnet, mit der Einen durchhauchenden, alles belebenden Seele erfüllet, und nicht Aufmerksamkeit; Herz, alle Leidenschaften, die ganze Seele von Anfang bis zu Ende fortreißt — wenn nicht mehr, so soll Vater Aristoteles zeugen, „die Größe des lebendigen Geschöpfs darf nur mit Einem Blick übersehen werden können“ — und hier — Himmel! wie wird das Ganze der Begebenheit mit tiefster Seele fortgefühlt und geendet! — Eine Welt dramatischer Geschichte, so groß und tief wie die Natur; aber der Schöpfer giebt uns Auge und Gesichtspunkt, so groß und tief zu sehen!

2. C. 7. 8. — 9. Gemahle (D)? Vgl. DWB. IV, 1, 3150 (1. a.). — 14. Schrieb H „dahin ein gedichtet“ (= da hineingedichtet)? wie SWS. XXV, 83: „Wer die Kunst hat, sich dahin ein zu setzen“ u. s. w. Vgl. 246, 22. — 19 f. Vgl. A. I, 1 (Lears Lossagung von Cordelia). 2 (Gloster vor dem Abgang). IV, 3 (Kent). — Die durch B eingeführte Interpunktion, die selbst noch zu den vorausgehenden Substantivis zieht und erst darnach (.) setzt (in A fehlt es ganz), scheint mir sinnlos. — 21 f. aus andern — könnte, derselbe Gedanke noch in dem Adrasteaaufsatz SWS. XXIII, 373_{332}. — 28 ff. Poet. C. 7. p. 1450 b f.

In Othello, dem Mohren, welche Welt! welch ein Ganzes! lebendige Geschichte der Entstehung, Fortgangs, Ausbruchs, traurigen Endes der Leidenschaft dieses Edlen Unglückseligen! und in welcher Fülle, und Zusammenlauf der Räder zu Einem Werke! Wie dieser Jago, der Teufel in Menschengestalt, die Welt ansehn und mit allen, die um ihn sind, spielen! und wie nun die Gruppe, ein Cassio und Rodrich, Othello und Desdemone, in den Charakteren, mit dem Zunder von Empfänglichkeiten seiner Höllenflamme, um ihn stehen muß, und jedes ihm in den Wurf kommt, und er alles braucht, und alles zum traurigen Ende eilet. — Wenn ein Engel der Vorsehung menschliche Leidenschaften gegen einander abwog, und Seelen und Charaktere gruppierte, und ihnen Anlässe, wo jedes im Wahn des Freien handelt, zuführt, und er sie alle mit diesem Wahne, als mit der Kette des Schicksals zu seiner Idee leitet — so war der menschliche Geist, der hier entwarf, sann, zeichnete, lenkte.

Daß Zeit und Ort, wie Hülsen um den Kern immer mitgehen, sollte nicht einmal erinnert werden dürfen, und doch ist hierüber eben das helleste Geschrei. Fand Shakespear den Göttergriff Eine ganze Welt der disparatesten Auftritte zu Einer Begebenheit zu erfassen; natürlich gehörte es eben zur Wahrheit seiner Begebenheiten, auch Ort und Zeit jedesmal zu idealisieren, daß sie mit zur Täuschung beitrügen. Ist wohl jemand in der Welt zu einer Kleinigkeit seines Lebens Ort und Zeit gleichgültig? und sind sie's insonderheit in den Dingen, wo die ganze Seele geregt, gebildet, umgebildet wird? in der Jugend, in Scenen der Leidenschaft, in allen Handlungen aufs Leben! Ist's da nicht eben Ort und Zeit und Fülle der äußern Umstände, die der ganzen Geschichte Haltung, Dauer, Existenz geben muß, und wird ein Kind, ein Jüngling, ein Verliebter, ein Mann im Felde der Thaten sich wohl Einen Umstand des Lokals, des Wie? und Wo? und Wann? wegschneiden lassen, ohne daß die ganze Vorstellung seiner Seele litte? Da ist nun Shakespear der größte Meister, eben weil er nur und immer Diener der Natur ist. Wenn er die Begebenheiten seines Drama dachte, im Kopf wälzte, wie wälzen sich jedesmal Örter und Zeiten so mit umher! Aus Scenen und Zeitläuften aller Welt findet sich, wie durch ein

17. So redet er auch in der Ugolinorecension (SWS. IV, 308) von den „Regeln, in denen die Trauerspiele einer gewissen Nation, wie in Hülsen wachsen".

Gesetz der Fatalität, eben die hieher, die dem Gefühl der Handlung die kräftigste, die idealste ist; wo die sonderbarsten, kühnsten Umstände am meisten den Trug der Wahrheit unterstützen, wo Zeit- und Ortwechsel, über die der Dichter schaltet, am lautesten rufen: „hier ist kein Dichter! ist Schöpfer! ist Geschichte der Welt!“

Als z. E. der Dichter den schrecklichen Königsmord, Trauerspiel Macbeth genannt, als Faktum der Schöpfung in seiner Seele wälzte — bist du, mein lieber Leser, so blöde gewesen, nun in keiner Scene, Scene und Ort mit zu fühlen — wehe Shakespear, dem verwelkten Blatte in deiner Hand. So hast du nichts von der Eröffnung durch die Zauberinnen auf der Haide unter Blitz und Donner! nichts nun vom blutigen Manne mit Macbeths Thaten zur Botschaft des Königes an ihn, nichts wider die Scene zu brechen, und den prophetischen Zaubergeist zu eröffnen, und die vorige Botschaft nun mit diesem Gruße in seinem Haupt zu mischen — gefühlt! Nicht sein Weib mit jener Abschrift des Schicksalsbriefes in ihrem Schlosse wandern sehen, die hernach wie grauerlich anders wandern wird! Nicht mit dem stillen Könige noch zu guter letzt die Abendluft so sanft gewittert, rings um das Haus, wo zwar die Schwalbe so sicher nistet, aber du o König — das ist im unsichtbaren Werk! — dich deiner Mördergrube näherst. Das Haus in unruhiger, gastlicher Zubereitung, und Macbeth in Zubereitung zum Morde! Die bereitende Nachtscene Bankos mit Fackel und Schwert! Der Dolch! der schauerliche Dolch der Vision! Glocke — kaum ist's geschehen und das Pochen an der Thür! — Die Entdeckung, Versammlung — man trabe alle Örter und Zeiten durch, wo das zu der Absicht, in der Schöpfung, anders als da und so geschehen könnte. Die Mordscene Bankos im Walde; das Nachtgastmahl und Bankos Geist — nun wieder die Hexenhaide (denn seine erschreckliche Schicksalsthat ist zu Ende!) Nun Zauberhöhle, Beschwörung, Prophezeiung, Wut und Verzweiflung! Der Tod der Kinder Macdufs unter den Flügeln ihrer einsamen Mutter! und jene zween Vertriebne unter dem Baum, und nun die grauerliche Nachtwanderin im Schlosse, und die wunderbare Erfüllung der Prophezeiung — der heranziehende Wald — Macbeths Tod durch das Schwert eines Ungebornen — ich müßte alle, alle Scenen ausschreiben, um das idealisierte Lokal des unnennbaren Ganzen, der Schicksals- Königsmords- und Zauberwelt zu nennen, die als Seele das Stück, bis

auf den kleinsten Umstand von Zeit, Ort, selbst scheinbarer Zwischenverwirrung, belebt, alles in der Seele zu Einem schauderhaften, unzertrennlichen Ganzen zu machen — und doch würde ich mit allem nichts sagen.

Dies Individuelle jedes Stücks, jedes einzelnen Weltalls, geht mit Ort und Zeit und Schöpfung durch alle Stücke. Lessing hat einige Umstände Hamlets in Vergleichung der Theaterkönigin Semiramis entwickelt — wie voll ist das ganze Drama dieses Lokalgeistes von Anfang zu Ende. Schloßplatz und bittre Kälte, ablösende Wache und Nachterzählungen, Unglaube und Glaube — der Stern — und nun erscheint's! Kann jemand sein, der nicht in jedem Wort und Umstande Bereitung und Natur ahnde! So weiter. Alles Kostume der Geister erschöpft! der Menschen zur Erscheinung erschöpft! Hahnkräh und Paukenschall, stummer Wink und der nahe Hügel, Wort und Unwort — welches Lokal! welches tiefe Eingraben der Wahrheit! Und wie der erschreckte König kniet, und Hamlet vorbeiirrt in seiner Mutter Kammer vor dem Bilde seines Vaters! und nun die andre Erscheinung! Er am Grabe seiner Ophelia! der rührende good Fellow in allen den Verbindungen mit Horaz, Ophelia, Laertes, Fortinbras! das Jugendspiel der Handlung, was durchs Stück fortläuft und fast bis zu Ende keine Handlung wird — wer da Einen Augenblick Bretterngerüste fühlt und sucht, und Eine Reihe gebundner artiger Gespräche auf ihm sucht, für den hat Shakespear und Sophokles, kein wahrer Dichter der Welt gedichtet.

Hätte ich doch Worte dazu, um die einzelne Hauptempfindung, die also jedes Stück beherrscht, und wie eine Weltseele durchströmt, zu bemerken. Wie es doch in Othello wirklich mit zu dem Stücke gehört, so selbst das Nachtsuchen wie die fabelhafte Wunderliebe, die Seefahrt, der Seesturm, wie die brausende Leidenschaft Othellos, die so sehr verspottete Todesart, das Entkleiden unter dem Sterbeliedchen und dem Windessausen, wie die Art der Sünde und Leidenschaft selbst — sein Eintritt, Rede ans Nachtlicht u. s. w. wäre es möglich, doch das in Worte zu fassen, wie das alles zu Einer Welt der Trauerbegebenheit lebendig und innig gehöre — aber es ist nicht möglich. Kein elendes Farbengemälde läßt sich durch Worte beschreiben oder herstellen, und wie die Em-

6 f. Hamb. Dram. St. 11. 12. — 19. Schon Sendschr. (S. 450): „der so Menschlich rührende g. f."

pfindung Einer lebendigen Welt in allen Scenen, Umständen und Zaubereien der Natur. Gehe, mein Leser, was du willt, Lear und die Richards, Cäsar und die Heinrichs, selbst Zauberstücke und Divertissements, insonderheit Romeo, das süße Stück der Liebe, auch Roman in jedem Zeitumstande, und Ort und Traum und Dichtung — gehe es durch, versuche etwas der Art wegzunehmen, zu tauschen, es gar auf ein französisches Bretterngerüste zu simplificieren — eine lebendige Welt mit allem Urkundlichen ihrer Wahrheit in dies Gerüste verwandelt — schöner Tausch! schöne Wandlung! Nimm dieser Pflanze ihren Boden, Saft und Kraft, und pflanze sie in die Luft: nimm diesem Menschen Ort, Zeit, individuelle Bestandheit — du hast ihm Othem und Seele genommen, und ist ein Bild vom Geschöpf.

Eben da ist also Shakespear Sophokles Bruder, wo er ihm dem Anschein nach so unähnlich ist, um im Innern, ganz wie Er, zu sein. Da alle Täuschung durch dies Urkündliche, Wahre, Schöpferische der Geschichte erreicht wird, und ohne sie nicht bloß nicht erreicht würde, sondern kein Element mehr (oder ich hätte umsonst geschrieben) von Shakespears Drama und dramatischem Geist bliebe: so sieht man, die ganze Welt ist zu diesem großen Geiste allein Körper: alle Auftritte der Natur an diesem Körper Glieder, wie alle Charaktere und Denkarten zu diesem Geiste Züge — und das Ganze mag jener Riesengott des Spinosa, „Pan! Universum!" heißen. Sophokles blieb der Natur treu, da er Eine Handlung Eines Orts und Einer Zeit bearbeitete: Shakespear konnt ihr allein treu bleiben, wenn er seine Weltbegebenheit und Menschenschicksal durch alle die Örter und Zeiten wälzte, wo sie — nun, wo sie geschehen: und Gnade Gott, dem kurzweiligen Franzosen, der in Shakespears fünften Aufzug käme, um da die Rührung in der Quintessenz herunter zu schlucken. Bei manchen französischen Stücken mag dies wohl angehen, weil da alles nur fürs Theater versificiert und in Scenen schaugetragen wird; aber hier geht er eben ganz leer aus. Da ist Weltbegebenheit schon vorbei: er sieht nur die letzte, schlechteste Folge, Menschen wie Fliegen fallen: er geht hin und höhnt: Shakespear ist ihm Ärgernis und sein Drama die dummeste Thorheit.

14. Haym (I, 435_1) verweist hiezu auf Youngs Ausspruch: „Shakespeare ist nicht der Abkömmling der Alten sondern ihr Bruder" (Ged. üb. d. Originalw. S 67 d. Übers. 2. Aufl. Sh. is not their son, but brother. Works Lond. 1767, V, 163). — 36. Vgl. 1. Korinth. 1, 23.

[6.] Überhaupt wäre der ganze Knäuel von Ort- und Zeitquästionen längst aus seinem Gewirre gekommen, wenn ein philosophischer Kopf über das Drama sich die Mühe hätte nehmen wollen, auch hier zu fragen: „was denn Ort und Zeit sei?“ Soll’s das Bretterngerüste, und der Zeitraum eines Divertissements au theatre sein: so hat niemand in der Welt Einheit des Orts, Maß der Zeit und der Scenen, als — die Franzosen. Die Griechen — bei ihrer hohen Täuschung, von der wir fast keinen Begriff haben — bei ihren Anstalten für das Öffentliche der Bühne, bei ihrer rechten Tempelandacht vor derselben, haben an nichts weniger als das je gedacht. Wie muß die Täuschung eines Menschen sein, der hinter jedem Auftritt nach seiner Uhr sehen will, ob auch So Was in So viel Zeit habe geschehen können? und dem es sodann Hauptelement der Herzensfreude würde, daß der Dichter ihn doch ja um keinen Augenblick betrogen, sondern auf dem Gerüste nur eben so viel gezeigt hat, als er in der Zeit im Schneckengange seines Lebens sehen würde — welch ein Geschöpf, dem das Hauptfreude wäre! und welch ein Dichter, der darauf als Hauptzweck arbeitete, und sich denn mit dem Regelnkram brüstete „wie artig habe ich nicht so viel und so viel schöne Spielewerke! auf den engen gegebnen Raum dieser Brettergrube, theatre François genannt, und in den gegebnen Zeitraum der Visite dahin eingeklemmt und eingepaßt! die Scenen filiert und enfiliert! alles genau geflickt und geheftet“ — elender Ceremonienmeister! Savoyarde des Theaters, nicht Schöpfer! Dichter! dramatischer Gott! Als solchem schlägt dir keine Uhr auf Turm und Tempel, sondern du hast Raum und Zeitmaße zu schaffen, und wenn du eine Welt hervorbringen kannst, und die nicht anders, als in Raum und Zeit exsistieret, siehe, so ist da im Innern dein Maß von Frist und Raum; dahin du alle Zuschauer zaubern, das du allen aufdringen mußt,

4ff. In seinem dritten Discours über die drei Einheiten sagt Corneille aus Anlaß der Regel von der Einheit des Tages: „Das dramatische Gedicht ist eine Nachahmung oder besser gesagt ein Porträt der menschlichen Handlungen, und ohne Zweifel sind die Porträts um so vortrefflicher, je ähnlicher sie dem Urbilde sind. Die Darstellung dauert zwei Stunden, und würde vollkommen ähnlich sein, wenn die dargestellte Handlung in Wirklichkeit nicht mehr Zeit verlangte.“ Daher rät er, die Handlung des Gedichtes auf die geringste Zeitdauer einzuschränken, die möglich ist, wenn es angeht auf „die zwei Stunden, welche die andere (die Darstellung) ausfüllt“, in keinem Fall aber die 24 Stunden um viel zu überschreiten, um ja nicht das Portrait derart zu verkleinern, daß es nicht mehr seine proportionierten Dimensionen habe. Bei alledem möchte er diese Dauer am liebsten der Einbildungskraft der Zuschauer überlassen und die Zeit nicht unnötiger Weise ausdrücklich bestimmt wissen. — 20. Spielwerke B D. — 24. Savoyarde, die herkömmliche und nach dem ähnlichen Fehler 184, 32 nächstliegende Besserung für Savogarde A; doch weiß ich keine mir vollkommen genügende Erklärung; ist vielleicht Sauvegarde zu lesen?

oder du bist — was ich gesagt habe, nur nichts weniger, als dramatischer Dichter.

Sollte es denn jemand in der Welt brauchen demonstriert zu werden, daß Raum und Zeit eigentlich an sich nichts, daß sie die relativeste Sache auf Dasein, Handlung, Leidenschaft, Gedankenfolge und Maß der Aufmerksamkeit in oder außerhalb der Seele sind? Hast du denn, gutherziger Uhrsteller des Drama, nie Zeiten in deinem Leben gehabt, wo dir Stunden zu Augenblicken und Tage zu Stunden; gegenteils aber auch Stunden zu Tagen, und Nachtwachen zu Jahren geworden sind? Hast du keine Situationen in deinem Leben gehabt, wo deine Seele einmal ganz außer dir wohnte, hier in diesem romantischen Zimmer deiner Geliebten, dort auf jener starren Leiche, hier in diesem Drückenden äußerer, beschämender Not — jetzt wieder über Welt und Zeit hinausflog, Räume und Weltgegenden überspringet, alles um sich vergaß, und im Himmel, in der Seele, im Herzen dessen bist, dessen Existenz du nun empfindest? Und wenn das in deinem trägen, schläfrigen Wurm- und Baumleben möglich ist, wo dich ja Wurzeln gnug am toten Boden deiner Stelle festhalten, und jeder Kreis, den du schleppest, dir langsames Moment gnug ist, deinen Wurmgang auszumessen — nun denke dich Einen Augenblick in eine andre, eine Dichterwelt, nur in einen Traum! Hast du nie gefühlt, wie im Traum dir Ort und Zeit schwinden? was das also für unwesentliche Dinge, für Schatten gegen das, was Handlung, Wirkung der Seele ist, sein müssen? wie es bloß an dieser Seele liege, sich Raum, Welt und Zeitmaß zu schaffen, wie und wo sie will? Und hättest du das nur Einmal in deinem Leben gefühlt, wärest nach Einer Vierteilstunde erwacht, und der dunkle Rest deiner Traumhandlungen hätte dich schwören gemacht, du habest Nächte hinweg geschlafen, geträumt und gehandelt! — dürfte dir Mahomeds Traum, als Traum, noch Einen Augenblick ungereimt sein! und wäre es nicht eben jedes Genies, jedes Dichters, und des dramatischen Dichters insonderheit erste und einzige Pflicht, dich in einen solchen Traum zu setzen? Und nun denke, welche Welten du verwirrest, wenn du dem Dichter deine Taschenuhr,

16. bist, durch die Änderung ist (Düntzer, der auch schon 15 übersprang liest) oder auch nur die thatsächliche Ergänzung des aus dem Zusammenhang leicht zu supplierenden Subjektes du würde ich fürchten, eine charakteristische Eigentümlichkeit des Stiles zu verwischen. — 31. Mahomeds Traum, seine Vision von seiner Entrückung in den Himmel.

oder dein Visitenzimmer vorzeigest, daß er dahin und darnach dich träumen lehre?

Im Gange seiner Begebenheit, im ordine successivorum und simultaneorum seiner Welt, da liegt sein Raum und Zeit. Wie, und wo er dich hinreiße? wenn er dich nur dahin reißt, da ist seine Welt. Wie schnell und langsam er die Zeiten folgen lasse; er läßt sie folgen; er drückt dir diese Folge ein: das ist sein Zeitmaß — und wie ist hier wieder Shakespear Meister! langsam und schwerfällig fangen seine Begebenheiten an, in seiner Natur wie in der Natur: denn er giebt diese nur im verjüngten Maße. Wie mühevoll, ehe die Triebfedern in Gang kommen! je mehr aber, wie laufen die Scenen! wie kürzer die Reden und geflügelter die Seelen, die Leidenschaft, die Handlung! und wie mächtig sodann dieses Laufen, das Hinstreuen gewisser Worte, da niemand mehr Zeit hat. Endlich zuletzt, wenn er den Leser ganz getäuscht und im Abgrunde seiner Welt und Leidenschaft verloren sieht, wie wird er kühn, was läßt er auf einander folgen! Lear stirbt nach Cordelia, und Kent nach Lear! es ist gleichsam Ende seiner Welt, jüngster Tag da, da alles auf einander rollet und hinstürzt, der Himmel eingewickelt und die Berge fallen; das Maß der Zeit ist hinweg. — Freilich wieder nicht für den lustigen, muntren Kaklogallinier, der mit heiler frischer Haut in den fünften Akt käme, um an der Uhr zu messen, wie viel da in welcher Zeit sterben? aber Gott, wenn das Kritik, Theater, Illusion sein soll — was wäre denn Kritik? Illusion? Theater? was bedeuteten alle die leeren Wörter.

[7.] Nun finge eben das Herz meiner Untersuchung an, „wie? auf welche Kunst- und Schöpferweise Shakespear eine elende Romanze, Novelle und Fabelhistorie zu solch einem lebendigen Ganzen habe dichten können? Was für Gesetze unsrer historischen, philosophischen, dramatischen Kunst in jedem seiner Schritte und Kunstgriffe liege?" Welche Untersuchung! wie viel für unsern Geschichtbau, Philosophie der Menschenseelen und Drama. — Aber ich bin kein Mitglied aller unsrer historischen, philosophischen und schönkünstlichen Akademien, in denen man freilich an jedes andre

18. Vgl. zu 210, 28 f. — 22. Vgl. 78, 22; hier mit spottender Beziehung auf die Franzosen.

eher, als an so etwas denkt! Selbst Shakespears Landsleute denken nicht daran. Was haben ihm oft seine Kommentatoren für historische Fehler gezeihet! der fette Warburton z. E. welche historische Schönheiten Schuld gegeben! und noch der letzte Verfasser des Versuchs über ihn hat er wohl die Lieblingsidee, die ich bei ihm suchte: „wie hat Shakespear aus Romanzen und Novellen Drama gedichtet?" erreicht? Sie ist ihm wie dem Aristoteles dieses britischen Sophokles, dem Lord Home kaum eingefallen.

Also nur Einen Wink in die gewöhnlichen Klassifikationen in seinen Stücken. Noch neuerlich hat ein Schriftsteller,*) der gewiß seinen Shakespear ganz gefühlt hat, den Einfall gehabt, jenen ehrlichen fishmonger von Hofmann, mit grauem Bart und Runzelgesicht, triefenden Augen und seinem plentiful lak of wit together with weak Hams, das Kind Polonius zum Aristoteles des Dichters zu machen, und die Reihe von Als und Cals, die er in seinem Geschwätz wegsprudelt, zur ernsten Klassifikation aller Stücke vorzuschlagen. Ich zweifle. Shakespear hat freilich die Tücke, leere locos communes, Moralen und Klassifikationen, die auf hundert Fälle angewandt, auf alle und keinen recht passen, am liebsten Kindern und Narren in den Mund zu legen; und eines neuen Stobaei und Florilegii, oder Cornu copiae von Shakespears Weisheit, wie die Engländer teils schon haben und wir Deutsche Gottlob! neulich auch hätten haben sollen — deren würde sich solch ein Polonius und Launcelot, Arlequin und Narr, blöder Richard, oder aufgeblasner Ritterkönig am meisten zu erfreuen haben, weil jeder ganze, gesunde Mensch bei ihm nie mehr zu sprechen hat, als er aus Mund in Hand braucht, aber doch zweifle ich hier noch. Polonius soll hier wahrscheinlich nur das alte Kind sein, das Wolken für Kamele und Kamele für Baßgeigen ansieht, in seiner Jugend auch einmal den Julius Cäsar

*) Briefe über Merkw. der Litter., 2te Samml.

3. gezeiget? Vgl. 6, 3. 7, 28. — Warburton, zu T. III, 1, 266, 17. — 5. (Mrs. E. Montagu, 1720—1800) An essay on the writings and genius of Sh., conpared with the Greek and French dramatic poets, with some remarks upon the misrepresentations of Mons. de Voltaire, Lond. 1769, übers. v. Eschenburg, Leipzig 1771. Denselben Mangel rügt die Rec. der Übers. (zu 235, 3) S. 209 f. — 8. Zu 239, 6. — 10 ff. Gerstenberg versucht in der 2. (3te, wie Z. 31 in A steht, ist ein Schreib- oder Druckfehler) Sammlung der angeführten Briefe (Br. 17 S. 263 f. Weilens Neudr. 138, 18 ff.) allen Ernstes Shakespeares Stücke nach den von Polonius (A. II, 2, S. 250 Z. 6 ff.) aufgezählten Arten zu klassificieren. — 12—14. Haml. II, 2 (bei Sh. lack u. most weak). — 22. Stobäus (5./6. Jh. n. Chr.), Sammler eines Florilegium. — 22 f. die Engländer — haben, in W. Dodd, Beauties of Shakespeare regularly selected from each play (1752). — 29 f. III, 2 (s. f.).

gespielt hat, und war ein guter Akteur, und ward von Brutus umgebracht, und wohl weiß,

why Day is Day, Night Night und Time is Time

also auch hier einen Kreisel theatralischer Worte drehet — wer wollte aber darauf bauen? oder was hätte man denn nun mit der Einteilung? Tragedy, Comedy, History, Pastoral, Tragical-Historical, und Historical-Pastorell, und Pastorical-Comical und Comical-Historical-Pastoral, und wenn wir die Calls noch hundertmal mischen, was hätten wir endlich? kein Stück wäre doch griechische Tragedy, Comedy und Pastoral, und sollte es nicht sein. Jedes Stück ist History im weitsten Verstande, die sich nun freilich bald in Tragedy, Comedy, u. s. w. mehr oder weniger nuanciert. — Die Farben aber schweben da so ins Unendliche hin, und am Ende bleibt doch jedes Stück und muß bleiben, — was es ist. Historie! Helden- und Staatsaktion zur Illusion mittlerer Zeiten! oder (wenige eigentliche Plays und Divertissemens ausgenommen) ein völliges Größe habende Ereignis einer Weltbegebenheit, eines menschlichen Schicksals.

Trauriger und wichtiger wird der Gedanke, daß auch dieser große Schöpfer von Geschichte und Weltseele immer mehr veralte! daß da Worte und Sitten und Gattungen der Zeitalter, wie ein Herbst von Blättern welken und absinken, wir schon jetzt aus diesen großen Trümmern der Ritternatur so weit heraus sind, daß selbst Garrik, der Wiedererwecker und Schutzengel auf seinem Grabe, so viel ändern, auslassen, verstümmeln muß, und bald vielleicht, da sich alles so sehr verwischt und anders wohin neiget, auch sein Drama der lebendigen Vorstellung ganz unfähig werden, und eine Trümmer von Kolossus, von Pyramide sein wird, die jeder anstaunet und keiner begreift. Glücklich, daß ich noch im Ablaufe der Zeit lebte, wo ich ihn begreifen konnte, und wo du, mein Freund, der du dich bei diesem Lesen erkennest und fühlst,

1 f. III, 2. — 3. II, 2. — 6 f. Bei Sh. tragical-comical-historical-pastoral. — 22. wie ein Herbst von Blättern, nach jenem für Herder immer so rührenden Bilde, worüber ihm, als er es „zum erstenmal ganz jung im Homer [Il. VI, 146 ff.] las, die Thränen ausbrachen". An Karol. Herbst 1771 (Aus Hs. Nachl. III, 127 f.). — 24. Garrick (zu T. III, 1, 73, 28) griff bei seiner Darstellung Shakespearescher Gestalten (seit den vierziger Jahren) von den die englische Bühne beherrschenden Zerrbildern seiner Dramen auf den ursprünglichen Text zurück, freilich ohne sich dabei auch seinerseits von gewaltsamen Eingriffen freizuhalten. Auch die große Shakespearefeier zu Stratford und London (1769) ist sein Werk. Durch diese Bemühungen und sein geniales Spiel wurde er der Wiedererwecker Shakespeares in England. Vgl. Hettner I, 528 ff. — 30 ff. Goethe, der ihm seinen Götz Ende 1771 gesandt hatte (Aus Hs. Nachl. I, 34 = D. j. G. I, 302 = WW. Weimar IV, 2, 10). Mai und Juli 1772 spricht H. in seinen Briefen an Karoline von „seinem

und den ich vor seinem heiligen Bilde mehr als Einmal umarmet, wo du noch den süßen und deiner würdigen Traum haben kannst, sein Denkmal aus unsern Ritterzeiten in unsrer Sprache, unserm so weit abgearteten Vaterlande herzustellen. Ich beneide dir den Traum, und dein edles deutsches Wirken lass nicht nach, bis der Kranz dort oben hange. Und solltest du alsdenn auch später sehen, wie unter deinem Gebäude der Boden wankt, und der Pöbel umher still steht und gafft, oder höhnt, und die daurende Pyramide nicht alten ägyptischen Geist wieder aufzuwecken vermag. — Dein Werk wird bleiben, und ein treuer Nachkomme dein Grab suchen, und mit andächtiger Hand dir schreiben, was das Leben fast aller Würdigen der Welt gewesen:

voluit! quiescit!

Nachschrift.

Ja Nachschrift! wo keine Schrift, wo lauter Anrede rings um das leider! halb erloschne und entstellte Schaustück der menschlichen Natur, Ossian, ist, oder es höchstens ewige Vorrede wird, zu dem was kommen will und kommen soll und nie kommt. Lassen Sie uns also, mein Freund, da die Sache einmal so liegt, dem klügern? oder blödern? Teil des Publikum wenigstens ein favete linguis ins Ohr lispeln, wie nichtig es mit Einkleidung des Briefwechsels, der versprochnen Psychologie Ossians (wenn der Druckfehler anzumerken wert ist), die Fabelreise zu seinen Inseln völlig zu geschweigen, stehen müsse! wie untreu eine skandinavische Übersetzung sei, wo der Autor nur aus Übersetzung und höchstens Wortansicht translatierte, zumal endlich wie solch Geschwätz, außer dem vielleicht, was es hie und da sage, so wenig Muster sein

braven Berlichingen", den er ihm nächstens zurückschicken werde, und verspricht ihr „einige himmlische Freudenstunden" davon, wenn sie ihn lesen werde. „Es ist ungemein viel deutsche Stärke, Tiefe und Wahrheit drin, obgleich hin und wieder es auch nur gedacht ist" (Aus Hs. Nachl. III, 251. 302). Ähnlich muß auch H. an Goethe selbst geschrieben haben, dem sein Brief „Trostschreiben war", wiewohl es darin u. a. hieß, daß ihn „Shakespeare ganz verdorben" (Aus Hs. Nachl. I, 42 f. = D. j. G. I, 310 = WW. Weimar IV, 2, 19). Gs. Dank für unsere Stelle, „den Segenswunsch überbracht von Ossian", aus Darmstadt 5. Dez. 1772 (mit einem Briefe Karolinens) Aus Hs. Nachl. I, 44 = D. j. G. I, 330 = WW. Weim. IV, 2, 42.

14. Nachschrift, zum Briefwechsel über Ossian u. d. Lieder alt. Völker; vgl. Einl. — 20 f. Horaz Carm. III, 1, 2. — 22 f. In A steht 187, 27 Philologie st. Psychologie; vgl. 208, 11. — 23. 186, 20 ff. u. Anm. (189, 8 ff. 14 ff.)

könne und wolle, wie etwas der Art in der Welt zu sagen sei? Überhaupt schien damals die lyrische Natur, zu der auch Ossian gebrochne Endtöne liefert, dem Briefwechsler noch so fernher zu tönen, daß er natürlich in die Miene des Lauschers fallen mußte, der zu hören glaubt, wo andre vielleicht nichts hören, oder das sausende Kind der Lüfte.

Glücklich, daß er alle seinen kritischen Wahn- und Ahndungsglauben jetzt durch Eine Erscheinung*) übertroffen sieht, der er mit Pindarischem Schwunge seinen Kranz zuwerfen wollte, wenn der Kranz nicht dahin verdorrte. Kein kritischer Schöpfeimer, und alle Fässer der Danaiden geben Wasser, wo kein Quell ist — und es ist und wird ewig allein jener wunderthätige Huf des Flügelrosses von Genie bleiben, der anschlägt und der siebenfache Quell strömet.

Siebenfacher Quell! Wenn deutsches Ohr noch mehr als Wortklanges und Silbenbaues fähig ist! wenn's kein Märchen vom ersten April sein und bleiben darf, daß die Göttin Harmonie

— des griechischen Himmels Kind —

noch Einmal mit der Asträa oder Uranischen Venus unser tiefes Cimmerien besuchen würde. Am meisten aber, wenn die volle, gesunde, blühende Weltjugend wieder hergestellt werden kann und soll, daß in Ode und Tischgebet, Kirchen- und Liebsgesange das Herz und kein Regelncodex, kein Horaz, Pindar oder Orbil statt unser, sprechen dürfe — eine Göttererscheinung auf dem Blumengürtel der Grazien und Genien des menschlichen Geschlechts darf so wenig Aus- und Zurufs, als sie den Augen solcher Hinzugerufnen auch nur sichtbar sein kann

— vulgus et arceo!

Allerdings war's nur immer „lyrischen Stabs Ende!" wie unsre Lehrbücher sich zeither mit Ode, Hymne, Psalm, Elegie,

*) Oden, bei Bode 1771. Die vorigen Flicke vom Aufsatz waren Jahre vorher dem Verf. entkommen.

8. Klopstock, Oden: vgl. T. II, 446 ff. Ged. 61 u. Anm. — 12 ff. Vgl. Klopstocks Ode „Siona" (Oden S. 188) V. 3 f.: „Es erhebt steigender sich Sions Lied, Wie des Quells, welcher des Hufs Stampfen entscholl." — 19. Vgl. Ovid, Metam. I, 150: Ultima caelestum terras Astraea reliquit. — 23. Orbil, röm. Grammatiker, der mit Schlägen so freigebige Lehrer des Horaz Ep. II, 1, 70 sq. Sueton. de illustr. grammat. c. 9. p. 106 Reifferscheid. — 28. [Odi profanum] vulgus et arceo Carm. III, 1, 1 (vgl. zu 251, 20). — 29. Vgl. die beiden Schlußstrophen der Klopst. Ode „Der Bach" (S. 218 f.). — 31 f. Haym vermutet I, 426 Anm. auch hier nur einen „Druckfehler für 'im Jahre vorher'"; vgl. aber Einl.

und womit nicht? getragen! — Gemälde zu liefern, ohne Subjekt, bloß des künstlich angelegten und so wohl unterhaltnen Gesichtspunkts, Kompositionsgeistes, Kolorits und alles andern feinern Details wegen! Dies allein aus der Autorität Eines fremden Vorbildes zu lernen, bei dem doch hundert konventionelle Befremdnisse eben der Schleier sind, in dem wir's zuerst und zuletzt sehen, es mit deutschem Kopf, Fleiß, Glück und Ehrlichkeit zu studieren, und sich ihm aufzuopfern; endlich gar den Wohlklang nur in Silbenbau, Strophenbau, und Regionen der Perioden Deklamation zu setzen, und alles durch die Kunst zu heben,

— die wie die Flöte
tönet, oder —
über die Flöte sich hebt.

Aus alle diesem muß nur immer ein Rembrand werden, und obgleich Rembrand ein großer Meister — —

Heil uns, mein Freund, zu unserm — wie soll ich sagen? Guido, Correggio oder Raphael! Aber Engelgesichte hat er gemalt in Menschengestalt! Siehe dies Bild! welche Wahrheit! Leben! tiefe Seele! wie heben sich die Figuren von der Leinwand hervor, und sprechen (nicht mit uns! uns sehen sie nicht an! denn sie sind nicht für uns gemalt!) aber unter sich, wie handeln, wie sprechen sie, und umhüllen uns Gesicht und Seele. Wehe, der hier ausruft: „das war noch einmal gesungen!“ sondern der es still fühlt, „das muß so empfunden gewesen sein, oder —“

Ode! sie wird wieder, was sie war! Gefühl ganzer Situation des Lebens! Gespräch menschlichen Herzens — mit Gott! mit sich! mit der ganzen Natur.

Wohlklang! er wird, was er war. Kein aufgezähltes Harmonienkunststück! Bewegung! Melodie des Herzens! Tanz! In Fehlern und Eigenheiten, wie ist ein Genie noch überall lehrend!

Daß wir doch schon, mein Freund, eine Komposition „über den Allgegenwärtigen! die Frühlingsfeier“ und dergleichen hörten! oder

11 ff. Klopstocks Ode „Teone“ (S. 234 ff.) 18—20 von verfehltem Liedervortrag. — 14 f. Eine aus dem einseitigen von Herder geteilten Winckelmann-Lessingschen Kunststandpunkt folgende Unterschätzung des genialen holländischen Realisten und Meisters der Beleuchtung. Wie Herder im folgenden offenbar Klopstock im Auge hat, so mag hier, wie Düntzer bemerkt, besonders an den auch in der Ode früher (T. III, 1, 294 ff.) so hochgehaltenen Ramler gedacht sein. — 17. Guido Reni (1575—1642), der berühmteste Schüler der Caracci (zu 78, 7). — 28. Düntzer vermutet, daß hinter wird (vgl. 25) das Wort wieder ausgefallen sei. — 31 f. „Oden“ S. 15. 32. Bei Hamel III (D. Nat.-Litt. 47), 98. 104 (vgl. XXVI, 46. 48).

vielmehr, daß diese Stücke der Musik schon Gepräge wiedergegeben hätten, was sie — ehedem gehabt hat, und nicht mehr hat. Lassen Sie mich, um vom eklen Lobe abzukommen, mit Ein Zwei Wünschen hierüber schließen.

Unser jetzige musikalische Poesienbau — welch ein gotisches Gebäude! Wie fallen die Massen aus einander? Wo Verflößung? Übergang? Fortleitung bis zum Taumel? bis zur Täuschung schönen Wahnsinnes? Wo endlich der feine Mittelpunkt, daß keine beider Schwestern herrsche oder diene — ihr Pieriden und Kastalinnen, wo?

Unsre eigentliche Kirchenmusiken haben noch eine erbärmlichere Gestalt. Das erste, das berühmteste von allen, Ramlers Tod Jesu, als Werk des Genies, der Seele, des Herzens, auch nur des Menschenverstandes (s. v. v.), welch ein Werk! Wer spricht? wer singt? erzählt sich etwas in den Recitativen — so kalt! so scholastisch! als kaum jener Simon von Kana würde gethan haben, da er vom Felde kam, und vorbei zu streichen Lust hatte. Und nun zwischen inne in Arien, in Choral, in Chören — wer spricht? wer singt? auf einmal eine nützliche Lehre aus der biblischen Geschichte gezogen, locus communis in der besten Gestalt! und dazu beinahe in allen Personen und Dichtungen des Lebens! und von einer zur andern mit den sonderbarsten Sprüngen! Durchs Ganze kein Standpunkt! kein fortgehender Faden der Empfindung, des Plans, des Zwecks — Ramlers Tod Jesu ist ein erbauliches, nützliches Werk, das ich in solchem Betracht tausendmal beneidet habe! Jede Arie ist fast ein schönes Ganze! Viele Recitative auch — aber als poetisches Werk des Genies — für die Musik! — Herr Ramler hat selbst ein viel zu feines Gefühl, als daß er das nicht weit inniger bemerke.

Seine Hirten bei der Krippe! Welche Poesie für die Musik? welch ein Plan? welch ein Ganzes? Das Vordere zu hinterst, und es ist fast noch immer derselbe Eindruck! Idylleneindruck, wo lauter Schäferbilder und Worte und von Anfang bis zu Ende kein Zug und Hauch einer Hirtenseele ist! bloß eine Maske Jesaias, Virgils und Pope in Schäferkleidern! — Und endlich

5 ff. Vgl. T. II, 327 ff. Das dort nur allgemein angezogene ältere Urteil über Ramler, der die 11 ff. erwähnten Kantatenstoffe „unnachahmlich besungen" habe, steht in der Vorbemerkung zur Pfingstkantate (1766) SWS. I, 59. — 10. Kastalinnen, eine selbständige Bildung Herders (lat. Castalides). — 16 ff. Klopstocks Mess. III, 244 ff. (?) — 35. Pope, zu T. III, 1, 193, 1.

Poesie zur Musik, — wo im ganzen Stück nur Bilder, und keine Empfindung! Bilder für die Leinwand (da die Lanze z. E. Zeilen hindurch in die Erde wurzelt, empor strebt, steht, grünt, wird ein Palmbaum u. s. w.), durchaus nicht für den Tonschöpfer! So weiterhin und was wäre von seiner Auferstehung zu sagen?

Und nun, wie bearbeiten unsre Tonkünstler das alles nach dem einmal hergebrachten Leisten? Da doch eben der Ursprung dieses Leistens, die Umstände, unter welchen er entstanden u. s. w. wo nicht jedermann, so doch gewiß uns Deutschen zurufen müßte: „nicht nachgeahmt, oder ihr bleibt ewig hinten! und es wird ewig Schande sein, einen Münter an Metastasio zu messen!" Was das aber nun für eine Gattung Poesie sei, die wahre Mittelgattung zwischen Gemälde und Musik! und was das für eine Gattung Musik sei, die über Poesie nicht herrschet — — —

2ff. V. 45f. WW. II (1801), 153: „Des Kriegers Lanze steht, und wurzelt in das Land, Und strebet in die Luft, und wird ein Ölbaum wieder." — 11. Balth. Münter (1735—90), Verfasser religiöser Kantaten (über die Evangelia 1761, über die Episteln 1762, Geistliche Kantaten Göttingen 1769). — 12. Der italienische Dichter Metastasio (1698—1782) ist Verfasser vieler Kantaten.

Von

Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst,

nebst Verschiednem, das daraus folget.

Wenn wir gleich anfangs die alten Briten als ein eignes Volk an Sprache und Dichtungsart absondern, wie die Reste der walischen Poesie und ihre Geschichte es darstellt: so wissen wir, daß die Angelsachsen ursprünglich Deutsche waren, mithin der Stamm der Nation an Sprache und Denkart deutsch ward. Außer den Briten, mit denen sie sich mengten, kamen bald dänische Kolonien in Horden herüber; dies waren nördlichere deutsche, noch desselben Völkerstammes. Späterhin kam der Überguß der Normänner, die ganz England umkehrten, und ihre nordische in Süden umgebildete Sitten ihm abermals aufdrangen; also kam nordische, deutsche Denkart in drei Völkern, Zeitläuften und Graden der Kultur herüber: ist nicht auch England recht ein Kernhalt nordischer Poesie und Sprache in dieser dreifachen Mischung worden?

Ein Wink sogleich aus diesen frühen Zeiten für Deutschland! Der ungeheure Schatz der angelsächsischen Sprache in England ist also mit unser, und da die Angelsachsen bereits ein paar Jahrhunderte vor unserm angeblichen Sammler und Zerstörer der Bardengesänge, vor Karl dem Großen, hinüber gingen; wie? wäre alles, was dort ist, nur Pfaffenzeug? in dem großen noch ungenutzten Vorrat keine weitere Fragmente, Wegweiser, Winke? endlich auch ohne dergleichen, wie wär' uns Deutschen das Studium dieser Sprache, Poesie und Litteratur nützlich! —

Hiezu aber, wo sind äußere Anmunterungen und Gelegenheiten? Wie weit stehen wir, in Anlässen der Art, den Engländern nach! Unsre Parker, Selden, Spelmann, Whelok, Hickes, wo sind

1—264, 3. Vgl. die Vorrede zum 3. Buch der Volkslieder von 1774 (SWS. XXV, 63—66), welche die Überschrift trägt: „Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst". — 5. war (V²W)? — 25. Matthew Parker (1504—75), Erzbischof von Canterbury, eifriger Sammler angelsächsischer Handschriften (Raumer, Gesch. der german. Phil. S. 96f. Wülcker, Grundr. zur Gesch. der angels. Litt. S. 4ff.). — John Selden (1584—1654), einer der größten englischen Gelehrten, gleichfalls eifriger Sammler; vgl. zu 264, 14f. — Henry Spelman (1562—1641), Förderer der angelsächs. Studien und Verfasser eines angelsächs. Glossars, und sein Sohn John Spelman († 1643), Herausgeber einer angelsächs. Psalmenübersetzung. Raumer S. 99. Wülcker S. 13—16. — Von dem ältern Spelman gefördert war auch Abraham Whelock als Herausgeber (Bedas Kirchengeschichte mit König Aelfreds angelsächs. Paraphrase und der angelsächs. Chronik 1643, Gesetze 1644) thätig. Auch ein angelsächs. Wörterbuch, das aber ungedruckt blieb, wird erwähnt. Wülcker S. 14. 16f. Raumer S. 99. — Hickes, zu 185, 11.

sie? wo sind sie itzo? Stußens Plan zur wohlfeilern Ausgabe der Angelsachsen kam nicht zu Stande: Lindenbrogs angelsächsisches Glossarium liegt ungedruckt und wie viel haben wir Deutsche noch am Stamm unsrer eignen Sprache zu thun, ehe wir unsre Nebensprößlinge pflegen und darauf das Unsere suchen. Wie manches liegt noch in der kaiserlichen Bibliothek, das man kaum dem Titel nach kennet! und wie manche Zeit dürfte noch hingehn, ehe es uns im mindsten zu Statten kommt, daß deutsches Blut auf so viel europäischen Thronen herrschet!

Hurd hat den Ursprung und die Gestalt der mittlern Ritterpoesie aus dem damaligen Zustande Europens in einigen Stücken gut, obwohl nichts minder als vollständig erkläret. Es war Feudalverfassung, die nachher Ritterzeit gebar, und die die Vorrede unsers aufgeputzten Heldenbuchs im Märchenton von Riesen, Zwergen, Untieren und Würmern sehr wahr schildert. Mir ist noch keine Geschichte bekannt, wo diese Verfassung recht charakteristisch für Deutschlands Poesie, Sitten und Denkart behandelt und in alle Züge nach fremden Ländern verfolgt wäre? — Aber freilich haben wir noch nichts weniger, als eine Geschichte der deutschen Poesie und Sprache! Auch sind unter so vielen Akademien und

1. Joh. Heinr. Stuß (1688—1775), Rektor in Gotha, Consilium de Thesauro Teutonico altero tertioque adornando. (Gothaer Programm vom 13. September 1733.) Redlich. — 2. Friedr. Lindenbrog (1573—1648), Philolog, Jurist und Historiker, war mit einem altd. Lexikon beschäftigt, das nicht zu Stande kam. Seine darauf bezüglichen Sammlungen (auch angelsächs. Glossen) gingen an die Bibliothek seiner Vaterstadt Hamburg über: vgl. Joh. Moller Cimbria litterata III, 424. Chr. Petersen, Gesch. der Hamburger Stadtbibl. S. 207. Raumer S. 49f. H. dürfte aus Morhofs Unterricht T. III, Kap. 3 (2. Aufl. 1702, S. 456) geschöpft haben. — 10. Rich. Hurd, der bekannte Horazkommentator (zu 239, 6), schrieb auch Lettres on chivalry. — 14ff. In den Volksliedern (1774, SWS. XXV, 64) hebt H. die hier nur angedeutete Stelle des Heldenbuchs (Bibl. des litt. Vereins in Stuttg. 87, 2, 11ff.) vollständig aus: „Da nun Gott die Riesen lies werden, das war darum daß sie sollten die wilden Tier und die großen Würm erschlagen, daß die Zwerg desto sicherer wären und das Land gebauet möcht werden. Darnach über wenig Jahr, da wurden die Riesen den Zwergen gar viel zu leid thun und wurden die Riesen gar bös und ungetreu: darnach beschuf Gott die starken Held, das war dazumal ein Mittelvolk unter der Dreien Handvolk [so! l. dreien Hand Volk, d. h. unter diesen drei Arten von Leuten]. Und ist zu wissen, daß die Helden gar viel Jahr ungetreu [so! l. getreu] und biderbe waren und darum sollten sie den Zwergen zu Hülf kommen, wider die ungetreuen Riesen und wider die wilden Tier und Würme. Das Land war in den Zeiten ganz ungebauet, darum machte Gott starke Helden und gab ihnen die Natur, daß ihr Mut und Sinn mußte stehn auf Mannheit nach Ehren und auf Streit und Kriege. Es waren auch viel Könige unter den Zwergen, die hatten Riesen zu Dienern, wenn sie hatten rauhe Land und wüste Wäld und Gebürge nahe bei ihren Wohnungen liegen. Die Helden sahn auch allwegen an Frauenzucht und Ehre, und waren geneigt zu der Gerechtigkeit, Wittwen und Waisen zu beschirmen, kamen den Frauen allweg zu Hülf und begingen viel Mannheit durch Frauen Willen zu Schimpf und Ernst. Ist auch zu wissen, daß die Riesen allwege waren Kaiser, König, Herzogen, Grafen und Herrn, Dienstleut, Ritter und Knecht und waren all' Edelleut und war keiner ein Bauer. Und davon sind alle Herrn und Edelleut kommen!" H. bemerkt dazu: „Wer die Stelle aus der Geschichte unrätselhaft entwickelte, könnte ungleich weiter, als Hurd, kommen!"

Societäten in Deutschland wie wenige, die selbst in tüchtigen Fragen sich die Mühe nehmen, einzelne Örter aufzuräumen und ungebahnte Wege zu zeigen.

Ich weiß wohl, was wir, zumal im juristisch-diplomatisch-historischen Fache, hier für mühsame Vorarbeiten haben; diese Vorarbeiten aber sind alle noch erst zu nutzen und zu beleben. Unsre ganze mittlere Geschichte ist Pathologie, und meistens nur Pathologie des Kopfs, d. i. des Kaisers und einiger Reichsstände. Physiologie des ganzen Nationalkörpers — was für ein ander Ding! und wie sich hiezu Denkart, Bildung, Sitte, Vortrag, Sprache verhielt, welch ein Meer ist da noch zu beschiffen und wie schöne Inseln und unbekannte Flecke hie und da zu finden! Wir haben noch keinen Curne de St. Palaye über unser Rittertum, noch keinen Warton über unsre mittlere Dichtkunst. Goldast, Schilter, Schatz, Opitz, Eckard haben treffliche Fußstapfen gelassen: Frehers Manuskripte sind zerstreuet: einige reiche Bibliotheken zerstreuet und geplündert; wenn sammlen sich einst die Schätze dieser Art zusammen, und wo arbeitet der Mann, der Jüngling vielleicht im stillen, die Göttin unsres Vaterlands damit zu schmücken und also darzustellen dem Volke? Freilich, wenn wir in den mittlern Zeiten nur Shakespeare und Spenser gehabt hätten; an Theobalden und Upton, Warton und Johnson sollte es nicht fehlen: hier ist aber

13. La Curne de Sainte-Palaye (1697—1781), Mémoires sur l'ancienne chevalerie (Paris 1759—81, 3 vol.). Eine deutsche Bearbeitung von Joh. Ludw. Klüber, „Das Ritterwesen des Mittelalters nach seiner politischen Verfassung" erschien Nürnberg 1786—91. — 14 f. Thom. Warton (1728—90), History of English poetry (1774—81. 3 vol.). — Melch. Goldast (1576—1635) gab u. a. die ersten Mitteilungen aus der großen sog. Manessischen Liederhandschrift (früher in Paris, jetzt wieder in Heidelberg), besonders in seinen Paraenetici veteres (Lindau 1604; darin König Tirol, Winsbeke und Winsbekin). Vgl. Raumer S. 52 ff. — Joh. Schilter (1632—1705), vgl. 265, 5. Sein Thesaurus antiquitatum teutonicarum (darin u. a. Otfried, Notkers Psalmen) erschien erst 1726—28 in Ulm (3 Bde.) mit Zusätzen seines Schülers Joh. Georg Scherz (1678—1754). Raumer 178 ff. 264 f. Ob dieser, auch Verfasser eines altd. Wörterbuchs (Glossarium german. medii aevi, mit Zusätzen herausg. von Jer. Jak. Oberlin, Argentor. 1781—84), vielleicht an Stelle des mir unbekannten Schatz zu setzen ist, weiß ich nicht. An der entsprechenden Stelle der zu 259, 1 erwähnten Vorrede (S. 64 f.) ist weder von Schatz noch von Opitz die Rede, der hier als erster Herausgeber des Annoliedes (Incerti Poetae Teutonici Rhythmus de S. Annone, Dantisci 1639, wiederholt in Bodmers Ausgabe von Opitz' Gedichten, auch bei Schilter) genannt ist; vgl. Zerstr. Bl. V, 184 (SWS. XVI, 200) ff. — Joh. Georg. v. Eckhart (oder Eccard; Hs. Schreibung schwankt. 1674—1730), Historiker und Herausg. altd. Denkmäler. Sein Hauptwerk in dieser Richtung sind die Commentarii de rebus Franciae orientalis (Wirceburg. 1720). 2 Tom. Darin u. a. der erste Abdruck des Hildebrandsliedes (Raumer S. 168 ff.). — Marquard Freher (1565—1614), mit Goldast befreundet, Herausg. kleinerer ahd. und angels. Denkmäler, wurde durch den Tod an der Ausführung weiter gehender Pläne gehindert (Raumer S. 50 ff.). Aus seinem Nachlaß gab Gotthard Vögelin 1639 Emendationes et adnotationes zu Otfried heraus (Kelle I, 104). — 21 f. Edmond Spenser (1553—99), über dessen Hauptwerk „The Fairy Queen" Th. Warton seine „Observations on the F. Q." (1754. 2d ed. 1762) schrieb. — Lewis Theobald († 1744) und Johnson (zu 239, 6) sind hier als Shakespeare-Kommentatoren

eben die Frage, warum wir keine Shakespeare und Spenser gehabt haben?

Der Strich romantischer Denkart läuft über Europa; wie nun aber über Deutschland besonders? Kann man beweisen, daß es wirklich seine Lieblingshelden, Originalsujets, National- und Kindermythologien gehabt und mit eignem Gepräge bearbeitet habe? Parcival, Melusine, Magellone, Artus, die Ritter von der Tafelrunde, die Rolandsmärchen sind fremdes Gut; sollten die Deutschen denn von jeher bestimmt gewesen sein, nur zu übersetzen, nur nachzuahmen? Unser Heldenbuch singt von Dietrich, von dem aber auch alle Nordländer singen; wie weit hinauf zieht sich's, daß dieser Held deutsch oder romanisch ist besungen worden? Gehört er uns zu, wie Roland, Arthur, Fingal, Achill, Äneas andern Nationen? Noch bei Hastings sangen die Angelsachsen the Horne-Child, dessen Sage noch in der Harleyischen Sammlung zu Oxford liegt: wo ist er her? wie weit ist er unser? Ich freue mich unendlich auf die Arbeiten eines gelehrten jungen Mannes in diesem Felde, dem ich bei kritischem Scharfsinn zugleich völlige Toleranz jeder Sitte, Zeit und Denkart zur Muse und dann die Bibliotheken zu Rom, Oxford, Wien, St. Gallen, im Eskurial u. s. zu Gefährten wünschte. Rittergeist der mittlern Zeiten, in welchem Palaste würdest du weben!

Auch die gemeinen Volkssagen, Märchen und Mythologie gehören hieher. Sie sind gewissermaßen Resultat des Volksglaubens, seiner sinnlichen Anschauung, Kräfte und Triebe, wo man träumt, weil man nicht weiß, glaubt, weil man nicht siehet, und mit der ganzen, unzerteilten und ungebildeten Seele wirket: also ein großer Gegenstand für den Geschichtschreiber der Menschheit, den Poeten und Poetiker und Philosophen. Sagen Einer Art haben sich mit den nordischen Völkern über viel Länder und Zeiten ergossen, jeden Orts aber und in jeder Zeit sich anders gestaltet; wie trifft das

und -Herausgeber genannt; John Upton († 1760; Upston in A u. d. bish. Ausg. ist ein Druckfehler: vgl. SWS. XXV, 65) wohl zunächst wegen seiner Critical Observations on Shakespeare (Lond. 1746. 2d ed. 1748), vielleicht auch wegen seiner Ausgabe von Spensers Fairy Queen mit Glossar und Anmerkungen (1758, 2 vol.).

14 f. Vielmehr das französische Rolandslied (B. ten Brink, Gesch. der engl. Litt. I, 152 f.); die Verwechslung mit dem englischen Liede vom Königssohne Horn (herausg. von Th. Wißmann, Quellen und Forschungen Bd. 45, vgl. Bd. 16. B. ten Brink I, 187 f., 283 ff. J. Grimm, Kleinere Schr. VI, 41 ff. Rückert, Ges. Ged. III, 494 ff.) beruht nach Redlichs Nachweis auf flüchtigem Excerpt aus Raspes Percyanzeige in der Neuen Bibl. d. sch. W. II, 1, 60), der H. überhaupt die ganze Notiz verdankt. (Vgl. Reliques III, p. 11 f. 22 Tauchn.) Die eben daraus in die Vorrede zum 3. Buch der Volkslieder von 1774 (SWS. XXV, 65) herübergenommene Identificierung mit Siegfried ist hier fallen gelassen.

nun auf Deutschland? Wo sind die allgemeinsten und sonderbarsten Volkssagen entsprungen? wie gewandert? wie verbreitet und geteilet? Deutschland überhaupt und einzelne Provinzen Deutschlands haben hierin die sonderbarsten Ähnlichkeiten und Abweichungen: Provinzen, wo noch der ganze Geist der Edda von Unholden, Zauberern, Riesenweibern, Valkyriur selbst dem Ton der Erzählung nach voll ist; andre Provinzen, wo schon mildere Märchen, fast Ovidische Verwandlungen, sanfte Abenteuer und Feinheit der Einkleidung herrschet. Die alte wendische, schwäbische, sächsische, holsteinische Mythologie, sofern sie noch in Volkssagen und Volksliedern lebt, mit Treue aufgenommen, mit Helle angeschaut, mit Fruchtbarkeit bearbeitet, wäre wahrlich eine Fundgrube für den Dichter und Redner seines Volks, für den Sittenbilder und Philosophen.

Wenn nun auch hier England und Deutschland große Gemeinschaft haben, wie weiter wären wir, wenn wir diese Volksmeinungen und Sagen auch so gebraucht hätten, wie die Briten, und unsre Poesie so ganz darauf gebaut wäre, als dort Chaucer, Spenser, Shakespear auf Glauben des Volks baueten, daher schufen und daher nahmen. Wo sind unsre Chaucer, Spenser und Shakespeare? Wie weit stehen unsre Meistersänger unter jenen! und wo auch diese Gold enthalten, wer hat sie gesammlet? wer mag sich um sie kümmern? Und doch sind wirklich beide Nationen in diesen Grundadern der Dichtung sich bis auf Wendungen, Reime, Lieblingssilbenmaße und Vorstellungsarten so ähnlich, wie ein jeder wissen muß, der Rittererzählungen, Balladen, Märchen beider Völker kennet. Der ganze Ton dieser Poesien ist so einförmig, daß man oft Wort für Wort übersetzen, Wendung für Wendung, Inversion gegen Inversion übertragen kann. In allen Ländern Europens hat der Rittergeist nur Ein Wörterbuch, und so auch die Erzählung im Ton desselben, Ballade, Romanze überall dieselbe Haupt- und Nebenworte, einerlei Fallendungen und Freiheiten im Silbenmaße, in Verwerfung der Töne und Flicksilben, selbst einerlei Lieblingsbilder, romantische Pflanzen und Kräuter, Tiere und Vögel. Wer Shakespear in dieser Absicht studiert, und etwa nur Warton über Spenser gelesen hat, und dann nur die schlechtesten Romanzen und Lieder unsres Volks kennet, wird Beispiele und Belege genug darüber zu geben wissen, und ich selbst könnte es durch alle Kapitel und Klassen geben. Was diese Vergleichung nun für einen Strom Bemerkungen über die Bildung beider Sprachen und der Schrift-

steller in beiden Sprachen geben müsse, wenn sich eine Sprachgesellschaft oder belles-Lettres-Academie einer solchen Kleinigkeit annähme, erhellet von selbst. Hier ist dazu weder Ort noch Zeit.

Ich sage nur so viel: Hätten wir wenigstens die Stücke gesammlet, aus denen sich Bemerkungen oder Nutzbarkeiten der Art ergäben — aber wo sind sie? Die Engländer — mit welcher Begierde haben sie ihre alte Gesänge und Melodien gesammlet, gedruckt und wieder gedruckt, genutzt, gelesen! Ramsay, Percy und ihres Gleichen sind mit Beifall aufgenommen, ihre neuern Dichter Shenstone, Mason, Mallet, haben sich, wenigstens schön und müßig, in die Manier hineingearbeitet: Dryden, Pope, Addison, Swift sie nach ihrer Art gebrauchet: die ältern Dichter, Chaucer, Spenser, Shakespear, Milton, haben in Gesängen der Art gelebet, andre edle Männer, Philipp Sidney, Selden, und wie viel müßte ich nennen, haben gesammlet, gelobt, bewundert; aus Samenkörnern der Art ist der Briten beste lyrische, dramatische, mythische, epische Dichtkunst erwachsen; und wir — wir überfüllte, satte, klassische Deutsche — wir? — Man lasse in Deutschland nur Lieder drucken, wie sie Ramsay, Percy u. a. zum Teil haben drucken lassen, und höre, was unsre geschmackvolle, klassische Kunstrichter sagen!

An allgemeinen Wünschen fehlt's freilich nicht. Als vor weniger Zeit die Barden-Windsbraut brauste: wie wurde nach den Gesängen gerufen, die der große Karl gesammlet haben soll! Wie wurden diese völlig unbekannter Weise gelobt, nachgeahmt, gesungen — ihr Fund so leicht gemacht, als ob sie nur aus der Hand gelegt wären, an ihnen nichts weniger als ein deutscher Ossian

1. müßte V²W. — 4—269, 27. Vgl. die Vorrede zum 1. Buch der Volkslieder von 1774 SWS. XXV, 5—13. Nur die Erwähnung Gleims (266, 2) und Bürgers (269, 9ff.) und der Seitenhieb gegen Nicolai (268, 15) sind neu. — 8. Allan Ramsay (1686—1758), dessen schon zu 181, 18 citierte Sammlung „Tea-Table Miscellany, or a Collection of choice Songs, Scots and English“ seit 1724 in zahlreichen Auflagen erschien. — Über Thomas Percy (1728—1811) und seine Reliques of ancient english poetry vgl. zu 181, 14. — 10. William Shenstone (1714—63); Mason, zu 225, 9; David Mallet (1700—65) dichtete u. a. auch eine Ballade William and Margaret, eine Nachahmung der von Herder (210, 2ff. u. Anm.) aus Percy übersetzten. — wenigstens schön und müßig, vgl. die schon zu 225, 9 angezogene Stelle der Volkslieder von 1774, wo die Versuche eben der drei auch hier genannten Dichter ihren Urbildern in der Volksdichtung gegenübergestellt werden: „Dort alles voll Sang und Klang, Einfalt und Würkung: hier schon immer und nichts als immer ein ausgeschnittnes Versebildchen, das dort an der Wand des Kabinettes so schön und müßig hanget“ (vgl. 269, 7f.). — 14. Eine Stelle aus Sidneys (zu III, 1, 324, 10) Defense of Poetry, schon von Percy als Motto dem 1. Bande seiner Sammlung vorgesetzt, steht neben andern aus Milton und Addison unter den „Zeugnissen über Volkslieder“ an der Spitze des 1. Bandes der Herderschen „Volkslieder“ (1778). Ebenda gedenkt er nach Percy (Preface I, XV Tauchnitz) der Sammlerthätigkeit des „gelehrten Selden“, und wiederholt seine von Percy dem 2. Bande der Reliques als Motto vorgesetzte Äußerung aus s. Table-Talk.

gehoffet u. s. Trefflich alles in der Ferne! Wenn da auf einmal ein Macpherson in Tyrol oder in Bayern aufstünde, und uns da so einen deutschen Ossian sänge, ginge es hin, so weit ließen wir uns etwa noch mit ziehen. Nun aber wären diese Gesänge in einer Sprache, wie sie nach Analogie der Schilterschen Sammlung notwendig sein müßten; müßten sie, weil vor Ottfried alles undisciplinierte Sprache war, als lebendiger Gesang im Munde der Barden erst buchstabiert, als eine Zaubergestalt voriger Zeiten im Spiegel der Glossatoren studiert werden, ohne das sie so wenig als Ulphilas Evangelien in unsern Kirchen Wunder thun könnten; wie viel Lobredner und Jünger würden stracks zurückgehen und sagen: „ich kenne euch nicht! Ich hatte mir so einen klassischen Ossian vermutet!"

Sage ich unrecht, oder ist nicht das Exempel völlig da gewesen? Als der Manessische Kodex ans Licht kam: welch ein Schatz von deutscher Sprache, Dichtung, Liebe und Freude erschien in diesen Dichtern des schwäbischen Zeitalters! Wenn die Namen Schöpflin und Bodmer auch kein Verdienst mehr hätten: so müßte sie dieser Fund und den letzten die Mühe, die er sich gab, der Eifer, den er bewies, der Nation lieb und teuer machen. Hat indessen wohl diese Sammlung alter Vaterlandsgedichte die Wirkung gemacht, die sie machen sollte? Wäre Bodmer ein Abt Millot, der den Säklenfleiß seines Curne de St. Palaye in eine histoire literaire des Troubadours nach gefälligstem Auszuge hat verwandeln wollen; vielleicht wäre er weiter umher gekommen, als itzt, da er den Schatz selbst gab und uns zutraute, daß wir uns nach dem Bissen schwäbischer Sprache leicht hinauf bemühen würden. Er hat sich geirrt: wir sollen von unsrer klassischen Sprache weg, sollen noch ein ander Deutsch lernen, um einige Liebesdichter zu

5f. Zu 261, 14. — 6f. Hujus enim linguae barbaries, ut est inculta et indisciplinabilis etc. Otfried an Liutbert v. Mainz 56f. 103ff. (Erdmann) — 15. Vgl. zu III, 1, 33, 7. Über die Liedersammler Rüdiger († 1304) und (dessen Sohn) Johannes († 1297) Manesse, nach denen man ohne zwingenden Grund die Hdschr. nannte und neuerdings wieder nennen will, vgl. Bächtold, Gesch. der deutschen Litt. in der Schweiz S. 142ff., und Bartsch, Die Schweizer Minnesänger (Bibl. älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz Bd. VI) CLXXXVII ff. — 18. Durch Vermittelung des Straßburger Historikers Schöpflin bekamen die Herausgeber, Bodmer und Breitinger, die Hdschr. aus Paris. Vgl. den Vorbericht der „Proben" S. IV, aus dem H. schöpft, und Bächtold a. a. O. — 20ff. Die geringe Wirkung der Veröffentlichung bedauert H. außer der Vorrede zum 1. Buch der Volkslieder (1774) S. 6f. auch später Zerstr. Bl. V, 211 (SWS. XVI, 214), nicht ohne wie schon in den Fragm. (T. III, 1, 33, 9ff.) auch den Herausgebern selbst wegen des Mangels aller Erklärungen in der zweiten „Sammlung" einen Teil der Schuld zuzuschreiben (vgl. auch SWS. XX, 358). — 22ff. Claude François X. Millot (1726—85), französischer Historiker Die Hist. lit. des Tr. erschien Paris 1774 in 3 Bänden. — 23. eine (seit V), einer A.

lesen — das ist zu viel! Und so sind diese Gedichte nur etwa durch den einigen Gleim in Nachbildung, wenig andre durch Übersetzung recht unter die Nation gekommen: Der Schatz selbst liegt da, wenig gekannt, fast ungenutzt, fast ungelesen.

Aus ältern Zeiten haben wir also durchaus keine lebende Dichterei, auf der unsre neuere Dichtkunst, wie Sprosse auf dem Stamm der Nation gewachsen wäre; dahingegen andre Nationen mit den Jahrhunderten fortgegangen sind, und sich auf eigenem Grunde, aus Nationalprodukten, auf dem Glauben und Geschmack des Volks, aus Resten alter Zeiten gebildet haben. Dadurch ist ihre Dichtkunst und Sprache national worden, Stimme des Volks ist genutzet und geschätzt, sie haben in diesen Dingen weit mehr ein Publikum bekommen, als wir haben. Wir arme Deutsche sind von jeher bestimmt gewesen, nie unser zu bleiben: immer die Gesetzgeber und Diener fremder Nationen, ihre Schicksalsentscheider und ihre verkaufte, blutende, ausgesogne Sklaven,

— Jordan, Po und Tiber
wie strömten oft sie deutsches Blut
und deutsche Seelen —

und so mußte freilich, wie alles, auch der deutsche Gesang werden

ein Pangeschrei! ein Widerhall
vom Schilfe Jordans und der Tiber
und Thems' und Sein' —

wie alles, auch der deutsche Geist werden

— ein Mietlingsgeist, der wiederkäut,
was andrer Fuß zertrat —

Der schöne fette Ölbaum, der süße Weinstock und Feigenbaum ging, als ob er Dornbusch wäre, hin, daß er über den Bäumen schwebe, und wo ist also seine gute Art und Frucht? seine Kraft, Fette und Süße? Sie wird und ward in fremden Ländern zertreten.

Hohe, edle Sprache! großes, starkes Volk! Es gab ganz Europa Sitten, Gesetze, Erfindungen, Regenten, und nimmt von ganz Europa Regentschaft an. Wer hat's wert gehalten, seine

2. Gleim, Gedichte nach den Minnesingern, Berlin 1773. Außer ihm nennt H. Zerstr. Bl. V, 208 f. (SWS. XVI, 213) noch Götz wegen s. Nachbildung eines Liedes des Herz. Heinrich v. Breslau. — 17—19. 21—23. 25 f. Aus Hs. Gedicht „An den Genius von Deutschland" (1770. SWS. XXIX, 331. 332), umfänglicher citiert in den Volksl. (1774) S. 10 f. — 27 ff. Vgl. Jothams Fabel, Richter 9, 8—15.

Materialien zu nutzen, sich in ihnen zu bilden, wie wir sind? Bei uns wächst alles a priori, unsre Dichtkunst und klassische Bildung ist vom Himmel geregnet. Als man im vorigen Jahrhunderte Sprache und Dichtkunst zu bilden anfing — im vorigen Jahrhunderte? und was hätte man denn wohl mehr thun können, wenn's Zweck gewesen wäre, die letzten Züge von Nationalgeist wirklich auszurotten, als man heuer und itzt wirklich gethan hat? Und itzt, da wir uns schon auf so hohem Gipfel der Verehrung andrer Völker wähnen, itzt da uns die Franzosen, die wir so lang nachgeahmt haben, Gott Lob und Dank! wieder nachahmen und ihren eignen Unrat fressen: itzt, da wir das Glück genießen, daß deutsche Höfe schon anfangen, deutsch zu buchstabieren und ein paar deutsche Namen zu nennen — Himmel, was sind wir nun für Leute! Wer sich nun noch ums rohe Volk bekümmern wollte, um ihre Grundsuppe von Märchen, Vorurteilen, Liedern, rauher Sprache: welch ein Barbar wäre er! er käme, unsre klassische, silbenzählende Litteratur zu beschmitzen, wie eine Nachteule unter die schönen, buntgekleideten, singenden Gefieder! —

Und doch bleibt's immer und ewig, daß der Teil von Litteratur, der sich aufs Volk beziehet, volksmäßig sein muß, oder er ist klassische Luftblase. Doch bleibt's immer und ewig, daß, wenn wir kein Volk haben, wir kein Publikum, keine Nation, keine Sprache und Dichtkunst haben, die unser sei, die in uns lebe und wirke. Da schreiben wir denn nun ewig für Stubengelehrte und ekle Recensenten, aus deren Munde und Magen wir's denn zurück empfangen, machen Romanzen, Oden, Heldengedichte, Kirchen- und Küchenlieder, wie sie niemand versteht, niemand will, niemand fühlet. Unsre klassische Litteratur ist Paradiesvogel, so bunt, so artig, ganz Flug, ganz Höhe und — ohne Fuß auf die deutsche Erde.

Wie anders hierin andre Nationen. Welche Lieder hat z. E. Percy in seine Reliques genommen, die ich unserm gebildeten Deutschland nicht vorzuzeigen wagte. Uns wären sie unausstehlich, jenen sind sie's nicht. Das sind einmal alte Nationalstücke, die das Volk singt, und sang, woraus man also die Denkart des Volks, ihre Sprache der Empfindung kennen lernet, dies Liedchen hat etwa gar Shakespear gekannt, daraus einige Reihen geborget u. s. Mit milder Schonung setzt man sich also in die alten Zeiten zurück, in die Denkart des Volks hinab, liest, hört, lächelt etwa,

38. liest, liegt A u. d. bish. Ausg.

erfreuet sich mit oder überschlägt und lernet. Überall indes sieht man, aus welchen rohen, kleinen, verachteten Samenkörnern der herrliche Wald ihrer Nationaldichtkunst worden? aus welchem Marke der Nation Spenser und Shakespear wuchsen.

Großes Reich, Reich von zehn Völkern, Deutschland! Du hast keinen Shakespear, hast du auch keine Gesänge deiner Vorfahren, deren du dich rühmen könntest? Schweizer, Schwaben, Franken, Bayern, Westphäler, Sachsen, Wenden, Preußen, ihr habt allesamt nichts? Die Stimme eurer Väter ist verklungen und schweigt im Staube? Volk von tapfrer Sitte, von edler Tugend, und Sprache, du hast keine Abdrücke deiner Seele die Zeiten hinunter?

Kein Zweifel! Sie sind gewesen, sie sind vielleicht noch da; nur sie liegen unter Schlamm, sind verkannt und verachtet. Noch neulich ist eine Schüssel voll Schlamm öffentlich aufgetragen, damit die Nation ja nicht zu etwas Besserm Lust bekomme, als ob solcher Schlamm das Gold wäre, das man führt, und das ja auch selbst der klassische Virgil in den Eingeweiden Ennius' nicht verschmähte. Nur wir müssen Hand anlegen, aufnehmen, suchen, ehe wir alle klassisch gebildet dastehn, französische Lieder singen, wie französische Menuets tanzen, oder gar allesamt Hexameter und Horazische Oden schreiben. Das Licht der sogenannten Kultur will jedes Winkelchen erleuchten, und Sachen der Art liegen nur im Winkel. Legt also Hand an, meine Brüder, und zeigt unsrer Nation, was sie ist und nicht ist? wie sie dachte und fühlte, oder wie sie denkt und fühlt. Welche herrliche Stücke haben da die Engländer bei ihrem Suchen gefunden! Freilich nicht fürs Papier gemacht und auf ihm kaum lesbar; aber dafür voll lebendigen Geistes, im vollen Kreise des Volks entsprungen, unter ihnen lebend und wirkend. Wer hat nicht von den Wundern der Barden und Skalden, von den Wirkungen der Troubadours, Minstrels und Meistersänger gehört oder gelesen? Wie das Volk dastand und horchte! was es alles in dem Liede hatte und zu haben glaubte! wie heilig es also die Gesänge und Geschichten erhielt, Sprache, Denkart, Sitten, Thaten an ihnen mit erhielt und fortpflanzte. Hier war zwar einfältiger, aber starker, rührender,

5ff. Vgl. 212, 1ff. u. Anm. — 11f. Vgl. 27, 1f. u. Anm. 270, 10. 20. — 15. Nicolais „Feyner Kleyner Almanach", zu 208, 15. — 18. Vgl. T. III, 1, 223, 22 u. Anm. — 27f. Vgl. 183, 10f.

wahrer Sang und Klang, voll Gang und Handlung, ein Notdrang ans Herz, schwere Accente oder scharfe Pfeile für die offne, wahrheittrunkne Seele. Ihr neuen Romanzer, Kirchenlieder- und Odenversler, könnet ihr das? wirkt ihr das? und werdet ihr's auf eurem Wege jemals wirken? Für euch sollen wir alle im Lehnstuhl ruhig schlummern, mit der Puppe spielen, oder das Versebildlein als Kabinettstück auffangen, daß es im klassischen vergoldtem Rahm da zierlich müßig hange.

Wenn Bürger, der die Sprache und das Herz dieser Volksrührung tief kennet, uns einst einen deutschen Helden- oder Thatengesang voll aller Kraft und alles Ganges dieser kleinen Lieder gäbe: ihr Deutsche, wer würde nicht zulaufen, horchen und staunen? Und er kann ihn geben: seine Romanzen, Lieder, selbst sein verdeutschter Homer ist voll dieser Accente, und bei allen Völkern ist Epopee und selbst Drama nur aus Volkserzählung, Romanze und Lied worden. — Ja wären wir nicht auch weiter, wenn selbst unsre Geschichte und Beredsamkeit den simpeln, starken, nicht übereilten, aber zum Ziel strebenden Gang des deutschen Geistes in That und Rede genommen oder vielmehr behalten hätte: denn in den alten Chroniken, Reden und Schriften ist er schon da. Die liebe Moral und die feine pragmatische Philosophie würde sich jeder Machiavell doch selbst heraus finden können. Ja endlich wäre selbst unsre Erziehung deutscher, an Materialien dieser Art reicher, stärker und einfältiger in Rührung der Sinne und Beschäftigung der lebendsten Kräfte, mich dünkt, unsre Vorfahren in ihren Gräbern würden sich deß erfreuen und eine neue Welt ihrer wahreren Söhne segnen.

1 f. Vgl. 183, 14 u. Anm. — 3 f. Vgl. Briefw. über Oss. Br. 11. 12. S. 217 ff. — 7 f. Vgl. zu 264, 10. — aufhangen W. — 9 ff. Andere Urteile Hs. über Bürger bei Haym II, 91 Anm. 3. 4; vgl. noch Strodtmann I, 340. Die hier ausgesprochene Anerkennung mußte B. um so wertvoller sein, als er eben die erste Sammlung seiner „Gedichte" (Göttingen 1778) auf Subskription vorbereitete. Seine Befriedigung darüber zugleich mit der Freude über den ganzen Aufsatz, worin der „klassischen Schulfüchserei so trefflich der Pelz gewaschen und so richtig auf das wahre Wesen der Poesie losgesteuert" sei, bei Strodtmann II, 203. Den Verfasser kannte er damals noch nicht und erfuhr ihn erst durch Boie (a. a. O. 209). — 14. Von Bs. Iliasübersetzung war 1771 in Klotzens D. Bibl. Bd. 6 eine Probe, Ges. I, 1—304. VI, 1—65, erschienen (vgl. Einl. zu T. III, 1, XX f). Weitere Stücke folgten fünf Jahre später im Deutschen Museum (Januar 1776, Ges. V) und in Wielands Teutschem Merkur (Mai und Oktober 1776, Ges. VI und III). Das Versmaß war durchweg der fünftaktige Jambus. Erst 1784 trat auch Bürger im Wettkampf mit Stolberg und Voß mit einer Übertragung in Hexametern hervor (Ges. I—IV im Journal von und für Deutschland, Januar, Februar, April, Juni). Vgl. die Ausg. von Reinhard (Bd. III) und Bohtz (S. 135 ff.). Herders beifälliges und warmes Interesse an Bürgers Übersetzung versichert diesem auch Wielands Br. v. 12. Nov. 1776 (Strodtmann I, 355 f.). — 22. Niccolo di Bernardo dei Macchiavelli (1469—1527), florent. Staatsmann u. Geschichtschreiber.

Endlich (denn lasset uns auch hier Klopstocks Spruch erfüllen

Nie war gegen das Ausland
ein anderes Land gerecht, wie Du!)

zeigte sich hier auch noch ein Ausweg zu Liedern fremder Völker, die wir so wenig kennen und nur aus Liedern können kennen lernen.

Die Karte der Menschheit ist an Völkerkunde ungemein erweitert: wie viel mehr Völker kennen wir, als Griechen und Römer! wie kennen wir sie aber? Von außen, durch Fratzenkupferstiche, und fremde Nachrichten, die den Kupferstichen gleichen? oder von innen? durch ihre eigne Seele? aus Empfindung, Rede und That? — So sollte es sein und ist's wenig. Der pragmatische Geschicht- und Reisebeschreiber beschreibt, malt, schildert; er schildert immer, wie er sieht, aus eignem Kopfe, einseitig, gebildet, er lügt also, wenn er auch am wenigsten lügen will.

Das einzige Mittel dagegen ist leicht und offenbar. Alle unpolicierte Völker singen und handeln; was sie handeln, singen sie und singen Abhandlung. Ihre Gesänge sind das Archiv des Volks, der Schatz ihrer Wissenschaft und Religion, ihrer Theogonie und Kosmogonien, der Thaten ihrer Väter und der Begebenheiten ihrer Geschichte, Abdruck ihres Herzens, Bild ihres häuslichen Lebens in Freude und Leid, beim Brautbett und Grabe. Die Natur hat ihnen einen Trost gegen viele Übel gegeben, die sie drücken, und einen Ersatz vieler sogenannten Glückseligkeiten, die wir genießen: d. i. Freiheitsliebe, Müßiggang, Taumel und Gesang. Da malen sich alle, da erscheinen alle, wie sie sind. Die kriegrische Nation singt Thaten; die zärtliche Liebe. Das scharfsinnige Volk macht Rätsel, das Volk von Einbildung Allegorien, Gleichnisse, lebendige Gemälde. Das Volk von warmer Leidenschaft kann nur Leidenschaft, wie das Volk unter schrecklichen Gegenständen sich auch schreckliche Götter dichtet. — Eine kleine Sammlung solcher Lieder aus dem Munde eines jeden Volks, über die vornehmsten Gegenstände und Handlungen ihres Lebens, in eigner Sprache, zugleich gehörig verstanden, erklärt, mit Musik begleitet: wie würde es die Artikel beleben, auf die der Menschenkenner bei allen Reisebeschreibungen doch immer am begierigsten

1—272, 25. Vgl. das Vorwort zum 4. Buch der Volkslieder von 1774 (SWS. XXV, 81—88), das die Überschrift trägt „Ausweg zu Liedern fremder Völker" (vgl. Z. 4). Voran stehen als Motto die beiden Verse aus Klopstocks Ode „Mein Vaterland" (61 f. D. Nat.-Litt. Bd. 47, 149; hier Z. 2 f.).

ist, „von Denkart und Sitten der Nation! von ihrer Wissenschaft und Sprache! von Spiel und Tanz, Musik und Götterlehre“. Von alle diesem bekämen wir doch bessere Begriffe als durch Plappereien des Reisebeschreibers, oder als durch ein in ihrer Sprache aufgenommenes — — — Vater-Unser! Wie Naturgeschichte Kräuter und Tiere beschreibt, so schilderten sich hier die Völker selbst. Man bekäme von allem anschauenden Begriff, und durch die Ähnlichkeit oder Abweichung dieser Lieder an Sprache, Inhalt und Tönen, insonderheit in Ideen der Kosmogonie und der Geschichte ihrer Väter ließe sich auf die Abstammung, Fortpflanzung und Vermischung der Völker wie viel und wie sicher schließen!

Und doch sind selbst in Europa noch eine Reihe Nationen auf diese Weise unbenutzt, unbeschrieben. Esthen und Letten, Wenden und Slaven, Polen und Russen, Friesen und Preußen — ihre Gesänge der Art sind nicht so gesammlet, als die Lieder der Isländer, Dänen, Schweden, geschweige der Engländer, Hersen und Briten, oder gar der südlichen Völker. Und unter ihnen sind doch so manche Personen, denen es Amt und Arbeit ist, die Sprache, Sitte, Denkart, alte Vorurteile und Gebräuche ihrer Nation zu studieren! und andern Nationen gäben sie hiemit die lebendigste Grammatik, das beste Wörterbuch und Naturgeschichte ihres Volks in die Hände. Nur sie müssen es geben, wie es ist, in der Ursprache und mit gnugsamer Erklärung, ungeschimpft und unverspottet, so wie unverschönt und unveredelt: wo möglich mit Gesangweise und alles, was zum Leben des Volks gehört. Wenn sie's nicht brauchen können, können's andre brauchen.

Lessing hat über zwo litthauische Lieder seine Stimme gegeben: Kleist hat ein Lied der Lappen und Kannibalen nachgebildet, und Gerstenberg wie schöne Stücke der alten Dänen übersetzt gegeben. Welche schöne Ernte wäre noch dahinten! — Wenn Leibniz den menschlichen Witz und Scharfsinn nie wirksamer erklärt als in Spielen; wahrlich so ist das menschliche Herz und die volle Einbildungskraft nie wirksamer als in den Naturgesängen solcher

16. Hersen, vgl. 25, 2 u. zu 24, 19. — 27 f. Zu 190, 19. 191, 27. Das „Lied der Kannibalen“ (nach Montaigne) I, 94 (Sauer). — 29. Im 8. der „Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur“ (Neudr. S. 58 ff.) spricht Gerstenberg über die dänischen „Kiämpe-Viiser“ und giebt als Proben 4 Stücke in deutscher Übersetzung, die später auch Herder in den Volksliedern übersetzte: ein Schlachtlied (Herder 2. B. N. 17 „Morgengesang im Kriege“), ein „Hexenlied“ (H. 2, 14 „Elvershöh“), das „Lied des Aßbiorn Prude“ (vgl. 22, 11 ff. u. Anm.) und das „Lied der Jomsbürger“ (H. 3, 7 „Das Hagelwetter“). Einige Sätze aus den einleitenden Bemerkungen Gerstenbergs reihte Herder später hinter den Lessingischen über die litthauischen Dainos unter die Zeugnisse vor dem 1. Band der Volkslieder (1778) ein.

Völker. Sie öffnen das Herz, wenn man sie höret, und wie viele Dinge in unsrer künstlichen Welt schließen und mauern es zu!

Auch den Regeln der Dichtkunst endlich, die wir uns meistens aus Griechen und Römern geformt haben, thun Proben und Sammlungen der Art nicht ungut. Auch die Griechen waren einst, wenn wir so wollen, Wilde, und selbst in den Blüten ihrer schönsten Zeit ist weit mehr Natur, als das blinzende Auge der Scholiasten und Klassiker findet. Bei Homer hat's noch neulich Wood abermals gezeiget: er sang aus alten Sagen, und sein Hexameter war nichts als Sangweise der griechischen Romanze. Tyrtäus Kriegsgesänge sind griechische Balladen, und wenn Arion, Orpheus, Amphion lebten, so waren sie edle griechische Schamanen. Die alte Komödie entsprang aus Spottliedern und Mummereien voll Hefen und Tanz; die Tragödie aus Chören und Dithyramben, d. i. alten lyrischen Volkssagen und Göttergeschichten. Wenn nun Frau Sappho und ein litthauisches Mädchen die Liebe auf gleiche Art singen, wahrlich so müssen die Regeln ihres Gesanges wahr sein, sie sind Natur der Liebe und reichen bis ans Ende der Erde. Wenn Tyrtäus und der Isländer gleichen Schlachtgesang anstimmet: so ist der Ton wahr, er reicht bis ans Ende der Erden. Ist aber wesentliche Ungleichheit da, will man uns Nationalformen oder gar gelehrte Übereinkommnisse über Produkte eines Erdwinkels für Gesetze Gottes und der Natur aufbürden: sollte es da nicht erlaubt sein das Marienbild und den Esel zu unterscheiden, der das Marienbild trägt?

---

9. Zu 189, 12. — 10. Vgl. Einl. zu T. III, 1, XVII f. — 12. Schamanen, buddhistische Priester und Zauberer (Ärzte, Geisterbeschwörer u. dgl.). — 14. voll Hefen, nach Horaz, Ars poet. 277, auf den sich das zu 270, 1 erwähnte Vorwort ausdrücklich beruft. — 24 f. Vgl. eben dieses Vorwort (a. a. O. 84): „Nicht sehr gut! wenn man über lauter liebe leidige Kunst und Nachahmung die ganze Natur vergißt, aus der doch auch nur jene Kunst, jenes Vorbild [der Griechen] kam! darüber also auch die rechte Gestalt und Kraft der Vorbilder selbst verlernet, und oft bloß Lasttier wird, das ein heiliges Marienbild oder Koran trägt." — Im Deutschen Museum folgt (S. 435) noch nachstehende von Boie herrührende Hinweisung auf Herders „Volkslieder" (Einl. S. XLIX):

„Ich freue mich, daß ich bei dieser Gelegenheit den Freunden der Poesie und des echten Naturgesangs eine ganze Sammlung solcher Volkslieder aus mancherlei Sprachen ankündigen darf, die bald, und vielleicht schon in der künftigen Messe erscheinen wird. Sie wird an Reichtum und Wahl sicherlich alle ähnliche Sammlungen übertreffen, und bald den Wust vergessen machen, den man hie und da für Volkslieder zu verkaufen anfängt [vgl. zu 268, 15]. Der Sammler hat sich nicht allein auf seine Nation eingeschränkt, sondern giebt, nebst vortrefflichen, meistens so gut wie unbekannten und verlornen deutschen Liedern, die schönsten Gesänge andrer Völker, zum Teil wahre Meisterstücke des stärksten Gefühls und der höchsten Simplicität. Zum Glück braucht ein solches Geschenk in Deutschland noch keiner Empfehlung; also kein Wort mehr davon."

Plastik.

Einige Wahrnehmungen

über Form und Gestalt

aus

Pygmalions bildendem Traume.

Τι καλλος; ερωτημα τυφλȣ.

Riga,

bey Johann Friedrich Hartknoch.

1778.

5. Pygmalion, der bekannte Bildhauer, dem Venus seine Statue belebt (Ovid. Metam. X, 243—97), im vorigen Jahrhundert mehrfach, am erfolgreichsten von Rousseau, in Dichtungen behandelt (vgl. Vierteljahrsschr. f. Litteraturgesch. I, 40 ff.), ist hier wie in dem spätern Gedichte (vgl. T. II, 235) Vertreter der bildenden Kunst und diese Anspielung in dem Nebentitel der „Plastik“ (vgl. T. II, 441, 82 u. Anm. SWS. XXIX, 301) einer der mehrfach begegnenden Belege für den Eindruck, den Rousseaus Dichtung auch auf H. machte (SWS. VI, 521 zu 250; vgl. auch 169 u. Anm.). — 6. Nach Düntzer ungenaue Erinnerung an die Antwort des Aristoteles auf die Frage nach der Ursache unserer Freude am Schönen bei Diog. Laert. V, 1, 20 (*πρὸς τὸν πυθόμενον διὰ τί τοῖς καλοῖς πολὺν χρόνον ὁμιλοῦμεν; τυφλοῦ, ἔφη, τὸ ἐρώτημα*) und Stobaeus Florileg. *ΞΕ* 14 (ed. A. Meineke II, 403, 15 ff.): *Ἀριστοτέλης ἐρωτηθεὶς διὰ τί τῶν καλῶν ὁ ἔρως· τυφλοῦ, εἶπεν, ἡ ἐρώτησις.*

Geschrieben größtenteils in den Jahren 1768—70.

Der unvollkommene Anfang zu ähnlichen Versuchen einer Anaglyphik, Optik, Akustik u. s.

— en! ille in nubibus arcus
Mille trahit varios adverso sole colores.
Virg.

4 f. Bei Verg. Aen. V, 88 sq. eine Vergleichung, daher: ceu nubibus etc. (statt trahit liest man jetzt iacit.)

Erster Abschnitt.

1.

Jener Blindgeborne, den Diderot bemerkte,[a]) stellte sich den Sinn des Gesichts wie ein Organ vor, auf das die Luft etwa den Eindruck mache, wie ihm ein Stab auf die fühlende Hand. Ein Spiegel dünkte ihm eine Maschine, Körper im Relief außer sich zu werfen, wobei er nicht begriff, wie dies Relief sich nicht fühlen lasse, und glaubte, daß ein Mittel, eine zweite Maschine möglich sein müsse, den Betrug der ersten zu zeigen. Sein feines richtiges Gefühl ersetzte ihm, in seiner Meinung, das Gesicht völlig. Er unterschied bei der Härte und Glätte eines Körpers nicht minder fein, als beim Ton einer Stimme oder wir Sehenden bei Farben. Er beneidete uns also auch unser Gesicht, von dem er keine Vorstellung hatte, nicht; war's ihm ja um eine Vermehrung seiner Sinne zu thun, so wünschte er sich etwa längere Arme, um in den Mond gewisser und sichrer zu fühlen, als wir hinein sähen.

So romantisch und zu philosophisch dieser Bericht scheint: so wird er doch im Grunde von andern bestärkt, die nicht durch Diderots Auge sahen. Der blinde Saunderson wußte, trotz seiner

a) Lettre sur les aveugles etc.

1 ff. Dieselben Beispiele, wie hier, der Blindgeborene von Puiseaux, über den Diderot zu Anfang seines Blindenbriefes seine Beobachtungen mitteilt, Saunderson und der Blinde Cheseldens, auch schon und z. T. wörtlich im 2. Abschn. des 4. Wäldchens, SWS. IV, 49—51. Ganz kurz wird ihrer zu demselben Zwecke (vgl. Abschn. 2) mit Berufung auf Berkeley auch wieder gedacht Kalligone I, 42 (SWS. XXII, 40 ff.). — 19. Dr. Nicolas Saunderson (1682—1739), Prof. der Mathematik an der Universität in Cambridge und Verfasser eines Werkes: Elements of Algebra (Cambridge 1740—41, 2 vols., darin die 276, 13 f. erwähnte Zerlegung des Würfels in sechs Pyramiden). Diderot, der überhaupt eingehend über ihn redet, seine Rechenmaschinen beschreibt und seiner Lehrthätigkeit und des genannten Werkes gedenkt, verweist besonders auf das 1747 in Dublin erschienene Werk: The Life and Character of Dr. Nicholas Saunderson, late lucasian Professor of the Mathematics in the University of Cambridge. By his Disciple and Friend William Jnchlif. Esq. Was H. über ihn mitteilt, konnte er so ziemlich alles bei Diderot finden, nur über den Sonnenstrahl heißt es dort, der Blinde nehme ihn pour un fil élastique et mince, ou pour une suite de petits corps qui viennent frapper nos yeux avec une vîtesse incroyable. Im 4. Wäldchen sagt H. bloß „Selbst der Sonnenstrahl ward zu seiner Begreiflichkeit Körper"; aber schon dort redet er wiederholt (45. 47. 73) von den feinen, goldenen Stäben der Licht(Sonnen)strahlen. Nach der letzten Stelle zu schließen, könnte das Bild aus Descartes' Optik entlehnt sein.

Mathematik, sich von Bildern auf der Fläche keinen Begriff zu machen, sie wurden ihm nur durch Maschinen begreiflich. Mit solchen rechnete er statt Zahlen: Linie und Figuren der Geometrie ersetzte er sich durch fühlbare Körper. Selbst die Sonnenstrahlen wurden in seiner Optik ihm feine fühlbare Stäbe; und bei dem Bilde, das sie machten, das durch sie auf einer Fläche sichtbar ward, dachte er nichts, er nahm's als den Hilfsbegriff eines fremden Sinnes, einer andern Welt an. Das Schwerste der Geometrie, das Ganze der Körper, ward ihm in der Demonstration leicht; was Sehenden das Leichteste und Anschaulichste ist, Figuren auf der Fläche, ward ihm das Mühsamste: er mußte auf fremde ungefühlte Begriffe bauen, mußte zu Sehenden reden als wären sie Blinde. Sich den Würfel als sechs zusammenschlagende Pyramiden zu denken, war ihm leicht; sich ein Achteck auf der Fläche vorzustellen, ward ihm nur durch ein körperliches Achteck möglich.

Am merkbarsten ward dieser Unterschied zwischen Gesicht und Gefühl, Flächen- und Körperbegriffen an dem Blinden, dem Cheselden das Gesicht gab. Schon in seiner reifen Staarblindheit hatte er Licht und Dunkel, und bei starkem Licht Schwarz, Weiß, Hellrot unterscheiden können; aber sein Gesicht war nur Gefühl. Es waren Körper, die sich auf sein geschlossenes Auge bewegten, nicht Eigenschaften der Fläche, nicht Farben. Nun ward ihm sein Auge geöffnet, und sein Gesicht erkannte nichts, was er voraus durchs Gefühl gekannt hatte. Er sah keinen Raum, unterschied auch die verschiedensten Gegenstände nicht von einander; vor ihm stand, oder vielmehr auf ihm lag eine große Bildertafel. Man lehrte ihn unterscheiden, sein Gefühl sichtlich erkennen, Figuren in Körper, Körper in Figuren verwandeln; er lernte und vergaß. „Das ist Katze! das ist Hund! sprach er; wohl, nun kenne ich euch, und ihr sollt mir nicht mehr entwischen"! sie entwischten ihm noch oft, bis sein Auge Fertigkeit erhielt, Figuren des Raums als Buchstaben voriger Körpergefühle anzusehen, sie mit diesen schnell zusammen zu halten, und die Gegenstände um sich zu lesen. „Wir glaubten, er verstünde sogleich was die Gemälde vorstellten, die

3. Linien VD.: vgl. 309, 21. 336, 6 u. zu 278, 32. — 17 f. William Cheselden (1688 bis 1752), ausgezeichneter Anatom und Chirurg. Seine glückliche Staaroperation an einem dreizehnjährigen Knaben und die dabei gemachten Erfahrungen erregten großes Interesse. Voltaire berichtet darüber in den Eléments de la Philosophie de Newton, 2ème Partie, ch. VII (ed. L. Moland, Paris, Garnier Frères, XXII, 469 f.), und darnach teilt auch Diderot einiges auch von H. Erwähnte mit. Dieser nennt seine Quelle diesmal selbst (277, 34).

wir ihm zeigten; aber wir fanden, daß wir uns geirret hatten, denn eben zwei Monate, nachdem der Staar ihm war gestochen worden, machte er plötzlich die Entdeckung, daß sie Körper, Erhöhungen und Vertiefungen vorstellten. Er hatte sie bisher nur als buntscheckige Flächen angesehen, aber auch alsdenn war er nicht wenig erstaunt, daß sich die Gemälde nicht anfühlten, wie sie aussahen, daß die Teile, welche durch Licht und Schatten rauh und uneben aussahen, sich glatt wie die übrigen anfühlen ließen. Er fragte: welcher von beiden Sinnen der Betrüger sei, ob das Gesicht oder das Gefühl? — Man zeigte ihm seines Vaters Bild in einem Uhrgehänge, und fragte ihn, was es sei? Er erkannte eine Ähnlichkeit, wunderte sich aber ungemein, daß sich ein großes Gesicht in einem kleinen Raum vorstellen ließe, welches ihm so unmöglich würde geschienen haben, als einen Scheffel in eine Metze zu bringen. — Erst konnte er gar nicht viel Licht vertragen, und hielt alles, was er sah, für sehr groß; als er aber größere Sachen sah, hielt er die vorhin gesehenen für kleiner, und konnte sich keine Linien, außer den Grenzen, die er sah, vorstellen. Er sagte: daß das Zimmer, in dem er sich befinde, ein Teil des Hauses sei, wisse er wohl; aber er konnte nicht begreifen, daß das Haus größer aussehe, als das Zimmer. — Er kannte von keiner Sache die Gestalt, er unterschied auch keine Sache von der andern, sie mochte noch so verschiedne Gestalt und Größe haben; sondern, wenn man ihm sagte, was das für Sachen sein, die er zuvor durchs Gefühl gekannt hatte: so betrachtete er sie sehr aufmerksam, um sie wieder zu kennen Weil er aber auf einmal zu viel neue Sachen lernen mußte, vergaß er immer wieder welche, und lernte, wie er sagte, in einem Tage tausend Dinge kennen, die er wieder vergaß u. s.[b])"

2.

Was lehren diese sonderbaren Erfahrungen? Etwas, was wir täglich erfahren könnten, wenn wir aufmerkten, daß das Gesicht uns nur Gestalten, das Gefühl allein Körper zeige:

b) [Robert] Smiths Optik. [Compleat System of Optics, Cambr. 1738, 2 vols. Deutsch mit Zusätzen von Kästner, Altenb. 1755. Der Bericht über den Blinden wörtlich nach Cheseldens eignen Mitteilungen im 5. Kap. des 1. B.]

31 ff. Vgl. das 4. Wäldchen a. a. O. 49 und zu dem ganzen Abschnitt außer der schon zu 275, 1 angeführten Stelle der Kalligone noch besonders I, 83 ff. (SWS. XXII, 56 f.).

daß *alles*, was *Form* ist, nur durchs *tastende Gefühl*, *durchs Gesicht* nur *Fläche*, und zwar nicht körperliche, sondern nur *sichtliche Lichtfläche erkannt werde*. — Der Satz wird einigen parador, andern gemein scheinen; wie er aber auch scheine, ist er wahr, und wird große Folgerungen geben.

Was kann das Licht in unser Auge malen? Was sich malen läßt, *Bilder*. Wie auf die weiße Wand der dunklen Kammer, so fällt auf die Netzhaut des Auges ein Strahlenpinsel von allem, was vor ihm stehet, und kann nichts, als was da steht, eine Fläche, ein *Nebeneinander* aller und der verschiedensten sichtbaren Gegenstände zeichnen. Dinge *hinter* einander, oder solide, massive Dinge als solche dem Auge zu geben, ist so unmöglich, als den Liebhaber hinter der dicken Tapete, den Bauer innerhalb der Windmühle singend zu malen.

Die weite Gegend, die ich vor mir sehe, was ist sie mit allen ihren Erscheinungen, als Bild, Fläche? Jener sich herab senkende Himmel und jener Wald, der sich in ihn verliert, und jenes hingebreitete Feld, und dies nähere Wasser, und dieser Rahme von Ufer, die Handhabe des ganzen Bildes — sind *Bild*, *Tafel*, ein *Continuum neben einander*. Jeder Gegenstand zeigt mir gerade so viel von sich, als der Spiegel von mir selbst zeigt, das ist, *Figur*, *Vorderseite*; daß ich mehr bin, muß ich durch andre Sinnen erkennen, oder aus Ideen schließen.

Warum soll's also Wunder sein, daß Blinde, denen ihr Gesicht gegeben wurde, nichts als ein Bilderhaus, eine gefärbte Fläche dicht vor sich sahen? sehen wir doch alle nichts mehr, wenn wir's nicht auf andern Wegen fänden. Ein Kind sieht Himmel und Wiege, Mond und Amme neben einander, es greift nach dem Monde, wie nach der Amme, denn alles ist ihm Bild auf Einer Tafel. Aus dem Schlafe fahrend, ehe wir unser Urteil sammeln, ist uns in der Dämmerung der Nacht Wald und Baum, Nah und Fernes auf Einem Grunde: nahe Riesen, oder entfernte Zwerge, und sich auf uns bewegende Gespenster, bis wir aufwachen und unser Urteil sammeln. Sodann sehen wir erst, wie wir durch *Gewohnheit*, aus *andern* Sinnen, und insonderheit durchs tastende Gefühl sehen *lernten*. Ein Körper,

6ff. Vgl. a. a. O. 74. — 7. *der dunklen Kammer*, camera obscura. — 11ff. Vgl. a. a. O. 63: „Die dritte Ausmessung, die Dicke, können wir so wenig *sehen*, als jener Maler den Hund hinter der Thür mahlen konnte." — 15—19. Fast wörtlich schon a. a. O. 74. — 24ff. Vgl. a. a. O 74 — 26. *dicht* (BD.: vgl. 344, 1), *richt* A. — 32. *Nah und Fernes*, zum Cid 813.

den wir nie durchs Gefühl als Körper erkannt hätten, oder auf dessen Leibhaftigkeit wir nicht durch bloße Ähnlichkeit schließen, bliebe uns ewig eine Handhabe Saturns, eine Binde Jupiters, d. i. Phänomenon, Erscheinung. Der Ophthalmit mit tausend Augen, ohne Gefühl, ohne tastende Hand, bliebe zeitlebens in Platons Höhle, und hätte von keiner einzigen Körpereigenschaft, als solcher, eigentlichen Begriff.

Denn alle Eigenschaften der Körper, was sind sie, als Beziehungen derselben auf unsern Körper, auf unser Gefühl? Was Undurchdringlichkeit, Härte, Weichheit, Glätte, Form, Gestalt, Rundheit sei? davon kann mir so wenig mein Auge durchs Licht, als meine Seele durch selbständig Denken einen leibhaften, lebendigen Begriff geben. Der Vogel, das Pferd, der Fisch hat ihn nicht; der Mensch hat ihn, weil er nebst seiner Vernunft auch die umfassende, tastende Hand hat. Und wo er sie nicht hat, wo kein Mittel war, daß er sich von einem Körper durch körperliches Gefühl überzeugte: da muß er schließen und raten und träumen und lügen, und weiß eigentlich nichts recht. Je mehr er Körper, als Körper, nicht angaffte und beträumte, sondern erfaßte, hatte, besaß, desto lebendiger ist sein Gefühl, es ist, wie auch das Wort sagt, Begriff der Sache.

Kommt in die Spielkammer des Kindes, und sehet, wie der kleine Erfahrungsmensch fasset, greift, nimmt, wägt, tastet, mißt mit Händen und Füßen, um sich überall die schweren, ersten und notwendigsten Begriffe von Körpern, Gestalten, Größe, Raum, Entfernung u. dgl. treu und sicher zu verschaffen. Worte und Lehren können sie ihm nicht geben; aber Erfahrung, Versuch, Proben. In wenigen Augenblicken lernt er da mehr und alles lebendiger, wahrer, stärker, als ihm in zehntausend Jahren Angaffen und Worterklären beibringen würde. Hier, indem er Ge-

4 ff. Vgl. 283, 32 ff. u. Anm. — 5 f. Um den Wert menschlicher Erkenntnis zu veranschaulichen, gebraucht Sokrates bei Platon De republ. VII, 1 p. 514 ff. das Bild einer unterirdischen nach oben offenen Höhle, in der er sich Menschen weilend denkt, an Hals und Beinen so gefesselt, daß sie, dem Eingang abgekehrt und unfähig sich umzuwenden, bei dem von obenher, in ihrem Rücken einfallenden Lichtglanz nur das sehen können, was vor ihnen ist, also nur die Sch tten der Menschen und Dinge, welche außerhalb der Höhle von dieser durch eine Mauer geschieden sich befinden; nichts desto weniger halten sie diese Schatten für die Dinge selbst, und käme einer aus der Höhle hinaus, würde er sich nur langsam an das Licht und den Anblick der Dinge selbst gewöhnen, und, in die Höhle zurückgekehrt, bei seinen Brüdern keinen Glauben finden. — Ich unterlasse nicht anzumerken, daß auch Diderot in der 2 der Additions zu seinem Taubstummenbrief, der Lettre à Mademoiselle.*** diese Platonische Erdichtung kurz wiedergiebt. — 8—13. Vgl. Z. Politik und Naturl. des Gefühls Lebensb. II, 391.

sicht und Gefühl unaufhörlich verbindet, eins durchs andre untersucht, erweitert, hebt, stärket — formt er sein erstes Urteil. Durch Fehlgriffe und Fehlschlüsse kommt er zur Wahrheit, und je solider er hier dachte und denken lernte, desto bessere Grundlage legt er vielleicht auf die komplexesten Urteile seines Lebens. Wahrlich das erste Museum der mathematisch-physischen Lehrart.

Es ist erprobte Wahrheit, daß der tastende unzerstreute Blinde sich von den körperlichen Eigenschaften viel vollständigere Begriffe sammelt, als der Sehende, der mit einem Sonnenstrahl hinüber gleitet. Mit seinem umfangenen, dunkeln, aber auch unendlich geübtern Gefühl, und mit der Methode, sich seine Begriffe langsam, treu und sicher zu ertasten, wird er über Form und lebendige Gegenwart der Dinge viel feiner urteilen können, als dem alles nur, wie ein Schatte, fliehet. Es hat blinde Wachsbildner gegeben, die die sehenden übertrafen, und ich habe noch nie vom Beispiel Eines fehlenden Sinnes gehört, der sich nicht durch andre ersetzt hätte, Gesicht durchs Gefühl, der Mangel an Lichtfarben durch tiefgeprägte daurende Gestalten. Es bleibt also wahr: „der Körper, den das Auge sieht, ist nur Fläche, die Fläche, die die Hand tastet, Körper."

Nur da wir von Kindheit auf unsre Sinne in Gemeinschaft und Verbindung brauchen: so verschlingen und gatten sich alle, insonderheit der gründlichste und der deutlichste der Sinne, Gefühl und Gesicht. Die schweren Begriffe, die wir uns langsam und mit Mühe ertappen, werden von Ideen des Gesichts begleitet: dies klärt uns auf, was wir dort nur dunkel faßten, und so wird uns endlich geläufig, das mit einem Blick weg zu haben, was wir uns anfangs langsam ertasten mußten. Als der Körper unsrer Hand vorkam, ward zugleich das Bild desselben in unser Auge geworfen: die Seele verband beide, und die Idee des schnellen Sehens läuft nachher dem Begriff des langsamen Tastens vor. Wir glauben zu sehen, wo wir nur fühlen und fühlen sollten; wir sehen endlich so viel und so schnell, daß wir nichts mehr fühlen, und fühlen können, da doch dieser Sinn unaufhörlich die Grundfeste und der Gewährsmann des vorigen sein muß. In allen diesen Fällen ist das Gesicht nur eine verkürzte Formel des Gefühls. Die volle Form ist Figur,

11 f. Vgl. Kalligone I, 60 (a. a. O. 47). — 36 f. Vgl. das 4. W. a. a. O. 65 unten und Z. Polit. und Naturl. des Gefühls Lebensb. II, 391 unten.

die Bildsäule ein flacher Kupferstich worden. Im Gesicht ist Traum, im Gefühl Wahrheit.

Daß dem so sei, sehen wir in Fällen, wo sich beide Sinne scheiden und ein neu Medium oder eine neue Formel eintritt, nach der sie sich gatten sollten. Wenn der Stab im Wasser gebrochen scheint und man greift darnach an unrechter Stelle; so ist wohl hier von keinem Truge der Sinnen die Frage: denn nach einem Strahlenbilde, als solchem, muß ich nicht greifen. Was ich also sah, war wahr, wirkliches Bild auf wirklicher Fläche; nur, wornach ich griff, war nicht wahr: denn wer wird nach einem Bilde auf einer Fläche fassen? — Weil nun aber unser Gesicht und Gefühl, als Schwestern, zusammen erzogen wurden, und von Jugend auf eine der andern die Arbeit tragen half oder sie gar allein übernahm: so geschahe es auch hier, und Schwester verfehlte die Schwester. Sie hatten sich sonst auf der Erde versucht; nun ist der Fall im Wasser, einem andern Element der Strahlenbrechung, wo sie sich nicht gegen einander geübt hatten. Ein Wassermann würd's besser getroffen haben.

Abermals ein Beispiel der vorigen Geschichte. „Cheseldens Blinder sah am Gemälde nur ein Farbenbrett; da sich die Figuren lostrennten und er sie erkannte, griff er darnach als nach Körpern.“ Es scheint sonderbar, ist aber sehr natürlich, und der Fall geschieht öfters. Ein Kind, ein rohes Auge sieht am Gemälde das Farbenbrett öfter, als man denket: es kann sich, so lange die Figur ihm am Brett klebt, jenen Schatten, diesen Streif nicht erklären; es gaffet. Nun aber fangen die Figuren an, sich zu beleben; ist's nicht, als ob sie hervorgingen und würden Gestalten? Man sieht sie gegenwärtig, man greift um sie, der Traum wird Wahrheit. Die höchste Liebe und Entzückung macht also gerade das, was dort die Unwissenheit that, und eben das ist der Triumph des Malers! Durch seinen Zaubertrug sollte Gesicht Gefühl werden, so wie bei ihm das Gefühl Gesicht ward.

5ff. Dasselbe Beispiel schon a. a. O. 52 (vgl. 488). — 11. fassen, Düntzers Änderung tasten scheint mir weder nötig noch zutreffend; müßte ja wirklich geändert werden, so würde man wohl haschen vorziehn. Allein die ungewöhnliche Konstruktion nach etwas fassen erklärt sich aus der Analogie mit greifen, wie im 4. W. (a. a. O.) steht. — 21ff. Vgl. die ähnliche Bemerkung, welche Diderot an dieselbe Thatsache knüpft: „Au reste, la peinture fit le même effet sur les Sauvages; la première fois qu'ils en virent, ils prirent des figures peintes pour des hommes vivans, les interrogèrent et furent tout surpris de n'en recevoir aucune réponse.“

3.

Ich glaube wohl nicht mehr Exempel häufen zu dörfen, zum Erweise eines Satzes, der so augenscheinlich ist: daß „fürs Gesicht eigentlich nur Flächen, Bilder, Figuren eines Plans gehören, Körper aber und Formen der Körper vom Gefühl abhangen“. Lasset uns sehen, warum wir der Spekulation so lange nachhingen? und wozu denn endlich der ganze Unterschied hilft?

Mich dünkt, zu manchem. Denn ein Grundgesetz und abgeschiednes Reich der Wirkung zweier verschiednen und sich verwirrenden Sinne kann nie leere Spekulation sein. Wären alle unsre Begriffe in Wissenschaften und Künsten auf ihren Ursprung zurückgeführt, oder könnten sie dahin zurückgeführt werden; da würden sich Verbindungen sondern und Sonderungen binden, wie man sie in der großen Verwirrung aller Dinge, die wir Leben nennen, nicht ordnet. Da alle unsre Begriffe vom Menschen ausgehen oder auf ihn kommen: so muß nahe diesem Mittelpunkt und der Art, wie er spinnt und wirkt, die Quelle der größten Irrtümer und der sichtlichsten Wahrheit aufgespürt werden, oder sie ist nirgend. — Ich bleibe hier nur bei zwei Sinnen und bei Einem Begriff derselben, Schönheit.

Schönheit hat von Schauen, von Schein den Namen, und am leichtesten wird sie auch durchs Schauen, durch schönen Schein erkannt und geschätzet. Nichts ist schneller, klärer, überleuchtender als Sonnenstrahl und unser Auge auf seinen Flügeln: eine Welt außer und neben einander wird ihm auf Einen Blick offenbar. Und da diese Welt nicht wie Schall vorübergeht, sondern bleibt und gleichsam selbst zur Beschauung einladet, da der feine Sonnenstrahl so schön färbt und so deutlich zeiget; was Wunder, daß unsre Seelenlehre am liebsten von diesem Sinne Namen borget? Ihr Erkennen ist Sehen, ihr bestes Angenehme Schönheit.

Es ist nicht zu leugnen, daß von dieser Höhe viel sollte übersehen und vieles des Vielen sehr klar, licht und deutlich gemacht werden können. Das Gesicht ist der künstlichste, philosophischte Sinn. Es wird durch die feinsten Übungen, Schlüsse,

21—283, 4. Vgl. 4. W. a. a. O. 44—46; auch dort schon neben der richtigen Zusammenstellung von Schönheit und Schauen die falsche mit Schein. Letztere wiederholt noch die Kalligone I, 81. 184. 186 (a. a. O. 55. 92. 93). III, 6 (227). — 26f. Vgl. a. a. O. 47. Kalligone I, 88f. (a. a. O. 58).

Vergleichungen gefeilt und berichtigt, es schneidet mit einem Sonnenstrahle. Hätten wir also auch nur aus diesem Sinne eine rechte Phänomenologie des Schönen und Wahren: so hätten wir viel. —

Indessen hätten wir mit ihr nicht alles, am wenigsten das Gründlichste, Einfachste, Erste. Der Sinn des Gesichts wirkt flach, er spielt und gleitet auf der Oberfläche mit Bild und Farbe umher; überdem hat er so Vieles und so Zusammengesetztes vor sich, daß man mit ihm wohl nie auf den Grund kommen wird. Er borgt von andern und baut auf andre Sinne: ihre Hilfsbegriffe müssen ihm Grundlage sein, die er nur mit Licht umglänzet. Dringe ich nun nicht in diese Begriffe andrer Sinne, suche ich nicht Gestalt und Form, statt zu ersehen, ursprünglich zu erfassen, so schwebe ich mit meiner Theorie des Schönen und Wahren aus dem Gesichte ewig in der Luft, und schwimme mit Seifenblasen. Eine Theorie schöner Formen aus Gesetzen der Optik ist so viel als eine Theorie der Musik aus dem Geschmacke. „Die rote Farbe, sagte jener Blinde, nun begreife ich sie, sie ist wie der Schall einer Trompete"; und gerade das sind viele Abhandlungen der Ästhetik aus andern in andre Sinne, daß man zuletzt nicht weiß, wo oder wie man dran ist?

Man klassificiert die schönen Künste ordentlich unter zwei Hauptsinne, Gesicht und Gehör; und dem ersten Hauptmanne giebt man alles, was man will, aber er nicht fodert, Flächen, Formen, Farben, Gestalten, Bildsäulen, Bretter, Sprünge, Kleider. Daß man Bildsäulen sehen kann, daran hat niemand gezweifelt; ob aber aus dem Gesicht sich ursprünglich bestimmen lasse, was schöne Form ist? ob dieser Begriff den Sinn des Gesichts für seinen Ursprung und Oberrichter erkenne? das läßt sich nicht bloß bezweifeln, sondern gerade verneinen. Lasset ein Geschöpf ganz Auge, ja einen Argus mit hundert Augen hundert Jahr eine Bildsäule besehen und von allen Seiten betrachten: ist er nicht ein Geschöpf, das Hand hat, das einst tasten und wenigstens sich selbst betasten konnte; ein Vogelauge, ganz Schnabel, ganz Blick, ganz Fittig und Klaue, wird nie von diesem Dinge als Vogelansicht haben. Raum, Winkel, Form, Rundung lerne ich als solche in leibhafter Wahrheit nicht durchs Gesicht erkennen; ge-

22—285, 27. Vgl. 4. W. a. a. O. 62—67. — 32—36. Vgl. 279, 4 f. 13. 310, 25 ff. Kalligone I, 152 f. (a. a. O. 81). 255 (118). — 35. nie — als, nie eine andre als (vgl. 330, 33).

schweige das Wesen dieser Kunst, schöne Form, schöne Bildung, die nicht Farbe, nicht Spiel der Proportion, der Symmetrie, des Lichtes und Schattens, sondern dargestellte, tastbare Wahrheit ist. Die schöne Linie, die hier immer ihre Bahn verändert, sie, die nie gewaltsam unterbrochen, nie widrig vertrieben sich mit Pracht und Schöne um den Körper wälzet, und nimmer ruhend und immer fortschwebend in ihm den Guß, die Fülle, das sanft verblasene entzückende Leibhafte bildet, das nie von Fläche, nie von Ecke oder Winkel weiß; diese Linie kann so wenig Gesichtsfläche, so wenig Tafel und Kupferstich werden, daß gerade mit diesen alles an ihr hin ist. Das Gesicht zerstört die schöne Bildsäule, statt daß es sie schaffe: es verwandelt sie in Ecken und Flächen, bei denen es viel ist, wenn sich nicht das schönste Wesen ihrer Innigkeit, Fülle und Runde in lauter Spiegelecken verwandle; unmöglich kann's also Mutter dieser Kunst sein.

Seht jenen Liebhaber, der tiefgesenkt um die Bildsäule wanket. Was thut er nicht, um sein Gesicht zum Gefühl zu machen, zu schauen als ob er im Dunkeln taste? Er gleitet umher, sucht Ruhe und findet keine, hat keinen Gesichtspunkt, wie beim Gemälde, weil tausende ihm nicht gnug sind, weil, so bald es eingewurzelter Gesichtspunkt ist, das Lebendige Tafel wird, und die schöne runde Gestalt sich in ein erbärmliches Vieleck zerstücket. Darum gleitet er: sein Auge ward Hand, der Lichtstrahl Finger, oder vielmehr seine Seele hat einen noch viel feinern Finger als Hand und Lichtstrahl ist, das Bild aus des Urhebers Arm und Seele in sich zu fassen. Sie hat's! die Täuschung ist geschehn: es lebt, und sie fühlt, daß es lebe; und nun spricht sie, nicht, als ob sie sehe, sondern taste, fühle. Eine Bildsäule kalt beschrieben, giebt so wenig Ideen als eine gemalte Musik; lieber laß sie stehen und gehe vorüber.

Wenn ich Einem Menschen seine Begeisterung vergebe, so

2. nicht Spiel der Proportion, der Symmetrie, vgl. „Stud. z. Plastik aus und nach Mos. Mendelss." Lebensb. II, 424, wo daraus, daß in der Plastik nicht der alles mit einmal übersehende „Augenschein" die Schönheit vermittle, sondern „eben das teilweise unmittelbare Anerkennen jedes Teils als Schönheit", gefolgert wird, daß Schönheit nicht in der Proportion an sich liege, vielmehr „wenn in der Zusammensetzung der Teile Schönheit liegen soll, jeder Teil was Schönes haben müsse", so daß sogar „noch Fehler in der Proportion sein können"; ferner „D. sch. K. des Ges." a. a. O. 382, wornach das „fühlbare Schöne des menschlichen Körpers" nicht „tote Symmetrie" ist; „die Kunst weicht vielmehr oft von dieser Symmetrie ab, giebt Unebenmaß, macht dies zur ersten Regel, und sein Gegenteil kann also nicht der erste tote Begriff des Schönen sein." — 13. sich (D), sie AB u. 14 verwandeln B². — 23. Vgl. Kalligone I, 89 (a. a. O. 58): „Setzen wir hinzu, daß mittelst des Lichtstrahls, wo meine Hand nicht hintasten kann, mein Auge hintastet" u. s. w.

ist's dem Liebhaber der Kunst, dem Künstler: denn ohne sie war kein Liebhaber, kein Künstler. Der elende Tropf, der vorm Modell sitzt und alles platt und flach siehet, der Arme, der vor der lebenden Person steht und nur ein Farbenbrett an ihr gewahr wird, sind Klecker, nicht Künstler. Sollen die Figuren von der Leinwand vortreten, wachsen, sich beseelen, sprechen, handeln; gewiß so mußten sie dem Künstler auch so erscheinen und von ihm gefühlt sein. Phidias, der den Donnergott bildete, als er im Homer las und vom Haupte Jupiters, von seiner fallenden Locke ihm Kraft herabsank, dem Gotte näher zu treten und ihn zu umfangen in Majestät und Liebe: Apollonius Nestorides, der den Herkules machte und den Riesenbezwinger in Brust, in Hüften, in Armen, im ganzen Körper fühlte: Agasias, als er den Fechter schuf und in allen Sehnen ihn tastete und in allen Kräften ihn hingab; wenn diese nicht begeistert sprechen dorften, wer darf's denn? Sie sprachen durch ihr Werk und schwiegen: der Liebhaber fühlt, schafft ihnen nach und stammlet im Umfang, im Meere von Leben, was ihn ergreifet. — Überhaupt, je *näher* wir einem Gegenstande kommen, desto *lebendiger* wird unsre Sprache, und je lebendiger wir ihn *von fern her* fühlen, desto beschwerlicher wird uns der trennende Raum, desto mehr wollen wir zu ihm. Wehe dem Liebhaber, der in behaglicher Ruhe seine Geliebte von fern als ein flaches Bild ansieht und gnug hat! wehe dem Apollo-, dem Herkulesbildner, der nie einen Wuchs Apollos umschlang, der eine Brust, einen Rücken Herkules' auch nie im Traume fühlte. Aus Nichts kann wahrlich nichts anders als Nichts, und aus dem unfühlenden Sonnenstrahl nie warme schaffende Hand werden.

4.

Ist's einmal erlaubt, über *Werk* zu *reden* und über *Kunst* zu *philosophieren*: so muß die Philosophie wenigstens genau sein, und wo möglich zu den ersten *einfachsten Begriffen* reichen. Als das Philosophieren über schöne Kunst einmal noch Mode war, suchte ich lange über dem *eigentlichen Begriff*, der *schöne Formen*

5. *Klecker*, zu 63, 15. — 8f. Iliad. I, 528ff. — 11. *Apollonios*, der Sohn des Nestor aus Athen als Schöpfer des sog. Torso des Herkules durch die Inschrift am Kunstwerk selbst bezeugt. Overbeck, Schriftquellen 2214. — 13. *Agasias*, des Dositheos Sohn aus Ephesus, ebenfalls durch die Inschrift am sog. Borghesischen Fechter als dessen Schöpfer bezeugt; a. a. O. 2278.

und *Farben*, *Bildnerei* und *Malerei* *trenne*, und — fand ihn nicht.[c]) Immer Malerei und Bildhauerei in einander, unter *Einem* Sinne, also unter *Einem* *Organ* *der* *Seele*, das Schöne in beiden zu schaffen und zu empfinden: also auch dies Schöne völlig auf *Eine* *Art*, durch *einerlei* *natürliche* *Zeichen*, in einem Raume neben einander *wirkend*, nur Eins in Formen, das andre auf der Fläche. Ich muß sagen, ich begriff dabei wenig. Zwo Künste im Gebiet *Eines* *Sinnes* müssen auch geradezu *subjektiv* *einerlei* *Gesetze* des Wahren und Schönen haben, denn sie kommen zu Einer Pforte hinein, wie sie beide zu Einer heraus gingen, und ja nur für Einen Sinn da sind. Die Malerei muß also so sehr skulpturieren, die Skulptur so viel malen können, als sie will, und es muß schön sein: sie dienen ja Einem Sinne, regen Einen Punkt der Seele; und nichts ist doch unwahrer, als dies. Ich verfolgte beide Künste und fand, daß kein einziges Gesetz, keine Bemerkung, keine Wirkung der einen, ohn' Unterschied und Einschränkung auf die andre passe. Ich fand, daß gerade je eigner etwas einer Kunst sei und gleichsam als einheimisch derselben in ihr große Wirkung thue, desto weniger lasse es sich platt anwenden und übertragen, ohne die entsetzlichste Wirkung. Ich fand arge Beispiele davon in der Ausführung, aber noch ungleich ärgere in der Theorie und Philosophie dieser Künste, die oft von Unwissenden der Kunst und Wissenschaft geschrieben, alles seltsam durch einander gemischt, beide nicht als zwo Schwestern oder Halbschwestern, sondern meistens als ein doppelt Eins betrachtet und keinen Plunder an der Einen gefunden haben, der nicht auch der andern gebühre. Daher nun jene erbärmliche Kritiken, jene armselige, *verbietende* und *verengernde* Kunstregeln, jenes bittersüße Geschwätz vom *allgemeinen* Schönen, woran sich der Jünger verdirbt, das dem Meister ekelt und das doch der kennerische Pöbel als Weisheitssprüche im Munde führet. Endlich kam ich auf meinen Begriff, der mir so wahr, der Natur unsrer Sinne, beider Künste und hundert sonderbaren Erfahrungen so gemäß

c) Falkonets Gedanken von der Bildhauerkunst (übers. N. Bibl. d. sch. W. B. I. St. 1) sind die treffliche Vorlesung eines Künstlers, dessen Zweck es gar nicht ist, die Grenzen zweener Künste philosophisch zu sondern.

22ff. Ein kleiner noch stehen gebliebener Rest der im 4. Wäldchen namentlich gegen Riedel gerichteten Polemik; vgl. a. a. O. 71 (u.), und zu 27ff. a. a. O. 54ff. — 34. Etienne Maurice *Falconet* (1716—91), gelehrter französischer Bildhauer und Kunstschriftsteller; vgl. 297, 28ff.

schien, daß er, als der eigentliche subjektive Grenzstein, beide Künste und ihre Eindrücke und Regeln auf die lindeste Weise scheidet. Ich gewann einen Punkt, zu sehen, was jeder Kunst eigen oder fremde, Macht oder Bedürfnis, Traum oder Wahrheit sei, und es war, als ob mir ein Sinn würde, die Natur des Schönen da furchtsam von ferne zu ahnden, wo — doch ich plaudre zu frühe und zu viel. Hier ist der nackte Umriß, wie ich glaube, daß die Künste des Schönen sich zu einander verhalten:

Einen Sinn haben wir, der Teile außer sich neben einander, einen andern, der sie nach einander, einen dritten, der sie in einander erfasset: Gesicht, Gehör und Gefühl.

Teile neben einander geben eine Fläche: Teile nach einander am reinsten und einfachsten sind Töne. Teile auf einmal in-neben- bei einander Körper oder Formen. Es giebt also in uns einen Sinn für Flächen, Töne, Formen, und wenn's dabei aufs Schöne ankommt, drei Sinne für drei Gattungen der Schönheit, die unterschieden sein müssen, wie Fläche, Ton, Körper. Und wenn's Künste giebt, wo jede in Einer dieser Gattungen arbeitet, so kennen wir auch ihr Gebiet von außen und innen, Fläche, Ton, Körper, wie Gesicht, Gehör, Gefühl. Dies sind sodann Grenzen, die ihnen die Natur anwies und keine Verabredung; die also auch keine Verabredung ändern kann, oder die Natur rächet. Eine Tonkunst, die malen, und eine Malerei, die tönen, und eine Bildnerei, die färben, und eine Schilderei, die in Stein hauen will, sind lauter Abarten, ohne oder mit falscher Wirkung. Und alle drei verhalten sich zu einander, als Fläche, Ton, Körper, oder wie Raum, Zeit und Kraft, die drei größten Medien der allweiten Schöpfung, mit denen sie alles fasset, alles umschränket.

Lasset uns sogleich Ein zwei Folgerungen sehen, wie sich Bild- und Malerei im ganzen verhalten.

Ist diese die Kunst fürs Auge, und ist's wahr, daß das Auge nur Fläche, und alles wie Fläche, wie Bild empfindet: so ist das Werk der Malerei tabula, tavola, tableau, eine Bildertafel, auf der die Schöpfung des Künstlers wie Traum da steht, in der alles also auf dem Anschein, auf dem Nebeneinander beruhet. Hievon also muß Erfindung und Anordnung, Einheit

9 ff. Fast wörtlich übereinstimmend a. a. O. 61 f. — 23. Eine Tonkunst, die malen will, vgl. 123, 22 ff. u. Anm. — 27 ff. oder wie Raum, Zeit und Kraft u. s. w., nicht im 4. Kr. W., aber vgl. das 1. Kr. W. 124, 9 ff. u. Anm. — 29 ff. Vgl. 4. W. a. a. O. 67 f. 74 ff.

und Mannigfaltigkeit (und wie die Litanei von Kunstnamen weiter heiße) ausgehen, darauf zurückkommen, und ist, wie viele Kapitel und Bände davon gefüllt werden, dem Künstler selbst aus einem sehr einfachen Grundsatze, der Natur seiner Kunst, mehr als sichtbar. Diese ist ihm das eine Königsgesetz, außer dem er keines kennet, die Göttin, die er verehret. In der treuen Behandlung seines Werks muß ihm alle Philosophie darüber in Grund und Wurzel, und als etwas so Einfaches erscheinen, dessen alle das vielfache Geschwätz nicht wert ist.

Die Bildnerei arbeitet in einander, Ein Lebendes, Ein Werk voll Seele, das da sei und daure. Schatte und Morgenrot, Blitz und Donner, Bach und Flamme kann sie nicht bilden, so wenig das die tastende Hand greifen kann; aber warum soll dies deshalb auch der Malerei versagt sein? Was hat diese für ein ander Gesetz, für andre Macht und Beruf, als die große Tafel der Natur mit allen ihren Erscheinungen, in ihrer großen schönen Sichtbarkeit zu schildern? und mit welchem Zauber thut sie's! Die sind nicht klug, die die Landschaftsmalerei, die Naturstücke des großen Zusammenhanges der Schöpfung verachten, herunter setzen, oder gar dem Künstler affenernstlich untersagen. Ein Maler, und soll kein Maler sein? Ein Schilderer, und soll nicht schildern? Bildsäulen drechseln soll er mit seinem Pinsel und mit seinen Farben geigen, wie's ihrem echten antiken Geschmacke behagt. Die Tafel der Schöpfung schildern, ist ihnen unedel; als ob nicht Himmel und Erde besser wäre und mehr auf sich hätte, als ein Krüppel, der zwischen ihnen schleicht, und dessen Konterfeiung mit Gewalt einzige würdige Malerei sein soll.

Bildnerei schafft schöne Formen, sie drängt in einander und stellt dar; notwendig muß sie also schaffen, was ihre Darstellung verdient, und was für sich da steht. Sie kann nicht durch das Nebeneinander gewinnen, daß eins dem andern aushelfe und doch alles so schlecht nicht sei: denn in ihr ist Eins alles und alles nur Eins. Ist dies unwürdig, leblos, schlecht, nichts sagend; Schade um Meißel und Marmor! Kröte und Frosch, Fels und Matratze zu bilden, war der Rede nicht wert, wenn sie nicht etwa einem höhern Werk als Beigehörde dienen, und also nicht Hauptwerk sein wollen. Wo Seele lebt und einen edlen Körper durchhaucht

10. Werk, zu 71, 2.

und die Kunst wetteifern kann, Seele im Körper darzustellen, Götter, Menschen und edle Tiere, das bilde die Kunst und das hat sie gebildet. — Wer aber mit hoher idealischer Strenge dies Gesetz abermals den Schilderern, den Malern der großen Naturtafel aufbürdet, der greife ja nach seinem Kopfe, wie Er etwa zu schildern wäre.

Endlich die Bildnerei ist Wahrheit, die Malerei Traum: jene ganz Darstellung, diese erzählender Zauber, welch ein Unterschied! und wie wenig stehen sie auf Einem Grunde! Eine Bildsäule kann mich umfassen, daß ich vor ihr knie, ihr Freund und Gespiele werde, sie ist gegenwärtig, sie ist da. Die schönste Malerei ist Roman, Traum eines Traumes. Sie kann mich mit sich verschweben, Augenblicke gegenwärtig werden und wie ein Engel in Licht gekleidet, mich mit sich fortziehn; aber der Eindruck ist anders als er dort war. Der Lichtstrahl weicht hin, es ist Glanz, Bild, Gedanke, Farbe. — Ich kann mir keinen Theoristen, der Mensch ist, vorstellen, und sich die zwo Sachen auf Einem Grunde denket.

Lasset uns einige andere Fragen sehen, die als Alterkationen zwischen beiden Künsten oft aufgeworfen, zum Teil schlecht beantwortet sind und sich aus unserm Gesichtspunkt sonnenklar ergeben.

Zweiter Abschnitt.

1.

Bildhauerkunst und Malerei, warum bekleiden sie nicht mit Einem Glücke, nicht auf einerlei Art?

Antwort. Weil die Bildnerei eigentlich gar nicht bekleiden kann und die Malerei immer kleidet.

Die Bildnerei kann gar nicht bekleiden; denn offenbar verhüllet sie gleich unter dem Kleide, es ist nicht mehr ein menschlicher Körper, sondern ein langgekleideter Block. Kleid als Kleid

Zweiter Abschnitt. 1. Vgl. den hier allerdings mannigfach erweiterten Entwurf „Von der Bildhauerkunst fürs Gefühl" I a. b. (Lebensb. II, 361—65). Neu sind hier namentlich die Beispiele 291, 3 ff. 291, 27 ff., die „Ausschweifung" 292, 21—293, 14 und der Schluß 296, 1 ff. — 27 ff. Vgl. Kalligone II, 30 (a. a. O. 135): „Stein kann ein Gewand weder darstellen noch nachahmen: selbst seine Umrisse und Falten zeiget er hart und spröde."

kann sie nicht bilden, denn dies ist kein Solidum, kein Völliges, Rundes. Es ist nur Hülle unsres Körpers der Notwendigkeit wegen, eine Wolke gleichsam, die uns umgiebt, ein Schatte, ein Schleier. Je mehr es in der Natur selbst drückend wird und dem Körper Wuchs, Gestalt, Gang, Kraft nimmt: desto mehr fühlen wir die fremde, unwesentliche Last. Und nun in der Kunst ist ein Gewand von Stein, Erz, Holz ja im höchsten Grade drückend! Es ist kein Schatte, kein Schleier, gar kein Gewand mehr: es ist ein Fels voll Erhöhung und Vertiefung, ein herabhangender Klumpe. Thue die Augen zu und taste, so wirst du das Unding fühlen.

In keinem Lande konnte daher die Bildnerei gedeihen, wo solche Steinklumpen notwendig waren, wo der Künstler, statt schöner und edler Körper, Matratzen bilden mußte. Im Morgenlande, wo man aus sehr guten Gründen die Verhüllung des Körpers liebte, wo man ihn als Geheimnis betrachtete, von dem nur das Antlitz und seine Boten, Hände und Füße, sichtbar wären, in ihm war keine Bildnerei möglich, ja im jüdischen Lande gar nicht erlaubt. Bei den Ägyptern ging sie daher, trotz des hohen Mechanischen der Kunst, einen ganz andern Weg, seitwärts ab vom Schönen. Bei den Römern konnte sie auch wegen der Toga und Tunika, Thorax und Paludament sich der Nation nie einverleiben, um höher zu steigen: sie blieb griechisch, oder ging zurück. In der Geschichte der Mönche und Heiligen konnte sie keine Fortschritte thun, denn Mönch und Nonne waren verschleiert, der Künstler hatte statt Körper faltige Steindecken zu bilden. Sowohl der spanischen als unsrer Tracht mag sich etwa die Malerei, aber wahrlich nicht die Bildsäule erfreuen. Wir haben die spanische zur Ritter-, Priester- und Narrentracht gemacht; die unsre, mit Lappen und Flicken, Spitzen und Ecken, Schnitten und Taschen müßte in Marmor ein wahres Göttergewand werden. Ein Held in seiner Uniform, allenfalls noch die Fahne in der Hand und den Hut auf ein Ohr gedrückt, so ganz in Stein gebildet, wahrlich das müßte ein Held sein! Der Künstler, der ihn machte, wäre wenigstens ein schöner Kommißschneider. Betaste die Statue in dunkler Nacht, du wirst an Form und Schönheit Wunderdinge in ihr fühlen.

14 ff. Vgl. Kalligone II, 130 (a. a. O. 171). — 21 ff. Düntzer erinnert an Plin., N. H. XXXIV, 5 (10): Graeca res est nihil velare, at contra Romana ac militaris thoracas addere. Vgl. Winckelmann, Gesch. d. K. VI, 1 §. 2. (Eiselein IV, 319 f.)

Wie anders die Griechen! Sie, die gebornen Künstler des Schönen. Erzhüllen und Steindecken warfen sie ab, und bildeten, was gebildet werden konnte, schöne Körper. Apollo, vom Siege Pythons,[d]) kam er unbekleidet? zerbrach der Künstler sich den Kopf, um doch hier einer Armseligkeit des Üblichen treu zu bleiben? Nichts! er stellte den Gott, den Jüngling, den Überwinder mit seinen schönen Schenkeln, freier Brust und jungen Baumeswuchse nackt dar; die Last des Kleides wurde zurückgeschoben, wo sie am wenigsten verbarg, wo sie den Gang des Edlen nicht hindert, wo sie vielmehr seinem hochmütigen Stande wohl thut und auch nur als die leichte Beute des Überwinders schwebet. Laokoon, der Mann, der Priester, der Königssohn, bei einem Opfer, vor dem versammleten Volke, war er nackt? stand er unbekleidet da, als ihn die Schlangen umfielen? Wer denkt daran, wenn er jetzt den Laokoon der Kunst siehet? wer soll daran denken? Wer an die vittas denken, sanie, atroque cruore madentes, da die hier nichts thäten, als seine leidende Stirn voll Seufzen und Todeskampfes zum priesterlichen Steinpflaster zu machen? wer an ein Opfergewand denken, das diese arbeitende Brust, diese giftgeschwollenen Adern, diese ringenden und schon ermattenden Vaterhände zu totem Fels schüfe? O der Pedanten des Üblichen, des Wohlanständigen, des schön beschreibenden Virgils, die ja nur Priesterfiguren im Holzmantel sehen mögen! — und immer nur solche sehen sollten! —

Es war vom Griechen Sprichwort, daß er lieber Fülle als Hülle gab, das ist, schöne Fülle, denn sonst bekleidete er auch. Philosophen, Cybelen, hundertjährige Matronen konnten immer bekleidet da stehn; auch wo es Gottesdienst, und Zweck und Eindruck der Bildsäule foderte oder ertrug. Ein Philosoph ist ja nur immer Kopf- oder Brustbild: wenn er also auch nur, wie Zeno, sein Haupt über der Steinhülle zeiget! er muß nicht als Jüngling oder Fechter da stehn. Eine Niobe, diese unglückliche Mutter in Mitte ihrer unglücklichen Kinder, die hilflos um sie jammern und alle in ihren Schoß fliehen möchten, wie es die Jüngste thut

d) Winkelmanns Gesch. der K. S. 392 [XI, 3 §. 11. Eiselein VI, 221 ff.]

5. 21. 292, 19 f. 294, 19. Üblichen, zu T. III, 1, 82, 3. — 16. Vergil, Aen. II, 221: Perfusus sanie vittas atroque veneno. — 25. Vgl. zu 290, 21

— sie kniet weit- und reichbekleidet da, denn sie ist Mutter, und ihr todesstarres, gen Himmel gewandtes Gesicht, samt der Tochter in ihrem Schoße, ist Ausdruck gnug, auf den der Künstler hier wirkte und nicht auf kalte nackte Körperschönheit. Eine Juno Matrona unbekleidet, wäre dem entgegen, was sie ist, was sie selbst vor Paris war; Ehrfurcht soll sie einflößen, nicht Liebe. Das Haupt der Nymphen und Vestalinnen, die unsterblich schöne Diana, muß bekleidet sein, wie es ihr Stand und Charakter gebietet, und die Kunst es zuläßt. Aber eine Gestalt der Schönheit, der Liebe, des Reizes, der Jugend, Bacchus und Apollo, Charis und Aphrodite, unter einem Mantel von Stein wäre alles, was sie sind, was sie hier durch den Künstler sein sollten, verschleiert und verloren. Und man kann überhaupt den Grundsatz annehmen, „daß wo der griechische Künstler auf Bildung und Darstellung eines schönen Körpers ausging, wo ihm nichts Religiöses oder Charakteristisches im Wege stand, wo seine Figur ein freies Geschöpf der Muse, ein substantielles Kunstbild, kein Emblem, keine historische Gruppe, sondern Bild der Schönheit sein sollte, da bekleidete er nie, da enthüllte er, was er trotz dem Üblichen enthüllen konnte".

Wir betrachten hier nicht, was dies Nackte auf die Sitten der Griechen für Einfluß hatte, denn mit solchen Sprüngen von einem Felde in's andere kommt man nicht weit. Nichts ist feinerer Natur, als Zucht und das Wohlanständige oder Ärgerliche des Auges: es kommt dabei so viel auf Himmelsstrich, Kleidungsart, Spiele, frühe Gewohnheit und Erziehung, auf den Stand, den beide Geschlechter gegen einander haben, insonderheit auf den Abgrund von Sonderbarkeiten an, den man Charakter der Nation nennt, daß die Untersuchung dessen ein eigenes Buch werden dürfte. Es konnte den Gothen, die aus Norden kamen, die wirklich züchtiger und unter ihrem Himmelsstrich an dichtere Kleider gewöhnt waren, bei denen das weibliche Geschlecht zum männlichen überhaupt anders stand als bei den Griechen, und die überdem die Statuen unter einem verderbten Volke fanden, das vielleicht seinen Untergang mit von ihnen herhatte; ich sage, diesen Gothen

4 ff. Umgekehrt stellt der ältere Entwurf (a. a. O. 362) „eine Juno, Diana" neben der „Venus aus dem Bade mit dem schönen Hintern" in Gegensatz zu den bekleideten Figuren: „einem römischen Helden", „einem bemäntelten Redner", einer „beschleierten Marie". — 23 ff. Vgl. die psychologisch-historische Untersuchung über den Begriff der Schamhaftigkeit im 2. Kr. W. II, 2—4 (Einl. S. XXIII).

konnte (auch ihre neue Religion unbetrachtet) der Anblick der Statuen mit Recht sehr widrig sein, daher die meisten auch so ein unglückliches Ende nahmen, ohne daß man deshalb von Gothen auf Griechen geradezu schließen müßte. Wenn unter uns dies nackte Reich der Statuen plötzlich auf Weg und Steg gepflanzet würde, wie einige neuere Schöndenker nicht undeutlich angeraten haben: so muß man von dem Eindruck, den sie da und dem Pöbel (dem Pöbel von und ohne Stande) insonderheit zuerst, machen würden, nicht so fort auf ein fremdes Volk ganz andrer Sitten und Erziehung schließen. Überhaupt ist züchtig sein und geärgert werden, Tugend ausbreiten und die Kunst hassen, schrecklich verschieden, wie die Folge noch mehr zeigen wird. Hier ist auch diese Ausschweifung schon zu lang; wir reden hier von Kunst und von Griechen, nicht von Sitten und Deutschen. Ich fahre fort.

Wo auch der Grieche bekleiden mußte, wo es ihm ein Gesetz auflegte, den schönen Körper, den er bilden wollte, und den die Kunst allein bilden kann und soll, hinter Lumpen zu verstecken; gab's kein Mittel, dem fremden Drucke zu entkommen, oder sich mit ihm abzufinden? zu bekleiden, daß doch nicht verhüllt würde? Gewand anzubringen, und der Körper doch seinen Wuchs, seine schöne runde Fülle behielte? Wie wenn er durchschiene? In der Bildnerei, bei einem Solido kann nichts durchscheinen: sie arbeitet für die Hand und nicht für's Auge. Und siehe, eben für die Hand erfanden die feinen Griechen Auskunft. Ist nur der tastende Finger betrogen, daß er Gewand und zugleich Körper taste; der fremde Richter, das Auge, muß folgen. Kurz, es sind der Griechen nasse Gewänder.

Es ist über sie so viel und so viel Falsches gesagt, daß man sich fast mehr zu sagen scheuet. Jedermann war's auffallend, daß sie in der Bildhauerei so viel, in der Malerei keine Wirkung thun. Und zugleich schienen sie so unnatürlich, so unnatürlich und doch so wirksam? so wahr und schön in der Kunst, und in der Natur so häßlich? also schön und häßlich, wahr und falsch — wer giebt Auskunft? — Winkelmann sagt, daß sie nichts als Nachbildung der alten griechischen Tracht in Leinwand sein; ich weiß nicht, ob die Griechen je nasse, an der Haut klebende Leinwand getragen? und hier war eigentlich die Frage, warum sie der

27. Zu T. III, 1, 85, 18. — 34. Gesch. d. K. VI, 1 § 4 (Eiselein IV, 320 f.).

Künstler so kleben ließ und nicht trocknete? führen wir sein Werk, seine Kunst, auf ihren rechten Sinn zurück, so antwortet die Sache. Es war nämlich einzige Auskunft, den tastenden Finger und das Auge, das jetzt nur als Finger tastet, zu betrügen: ihm ein Kleid zu geben, das doch nur gleichsam ein Kleid sei, Wolke, Schleier, Nebel — doch nein, nicht Wolke und Nebel, denn das Auge hat hier nichts zu nebeln; nasses Gewand gab er ihm, das der Finger durchfühle! Das Wesen seiner Kunst blieb, der schlanke Leib, das runde Knie, die weiche Hüfte, die Traube der jugendlichen Brust, und dem äußern Erfordernisse kam man doch auch nach. Es war gleichsam ein Kleid, wie die Götter Homers gleichsam Blut haben; die Fülle des Körpers, die kein Gleichsam, die Wesen der Kunst ist, war und blieb Hauptwerk.

Ganz anders verhält sich's mit der Malerei, die, wie gesagt worden, nichts als Kleid ist, das ist, schöne Hülle, Zauberei mit Licht und Farben zur schönen Ansicht. Sie wirkt auf Fläche und kann nichts als Oberfläche geben; zu der gehören auch Kleider. Für unser Auge sind diese die täglichen Erscheinungen der Wahrheit, des Üblichen, der Pracht, der Zierde. Eben der Farbe, des Putzes, des schönen Anscheins wegen werden sie oft gewählt und gemustert, sind der schauenden schönen Welt so viel mehr als Bedürfnis — warum sollten sie's nicht auch der schauenden schönen Kunst sein? Malerei kann Kleid, als das Edelste, was es ist, bearbeiten, als ein gebrochenes Licht, ein Zauberduft für's Auge, der alles erhöhet, als Nebel und schöne Farbe; warum sollte sie's also nicht thun? Warum müßte sie den Vorzug ihres Sinnes dem Mangel eines fremden Sinnes aufopfern, mit dem sie nichts

3 ff. Vgl. schon 4. W. (a. a. O. 72): „Hier ist die nasse Draperie von Wirkung: sonst fühle ich nichts als Gewand, drückendes Gewand, und die schöne Form des Körpers, das Wesen der Kunst, ist verloren", und Bemerkungen bei Ws. Gedanken, Lebensb. II, 413: „Die coischen Kleider lassen sich nur aus dem Gefühl erklären: die Hauptabsicht ist, durch einen Körper einen andern tastbar zu machen. Hier ist alles, was W. rühmt (S. 20. 21 [Neudr. 23. Eis. I, 28 f.]), nur Kommentar. — Sein Grund aber ist weder (S. 21) historische, noch dogmatische Wahrheit. Die Griechen trugen mehr als Peplon: und auf Brustbildern, wo das Gesetz der Fühlbarkeit wegfällt, kommen, wie auf Gemälden, schon Kleider als Hüllen wieder." — 10 ff. Vgl. Il. V, 340 ff. und Winckelmann, Gesch. d. K. V, 1. § 28 (Eis. IV, 122): „und dieses (d. h. der 'Ausdruck der göttlichen Genugsamkeit, welche die zur Nahrung unseres Körpers bestimmeten Teile nicht vonnöten hat') erläutert des Epicurus Meinung von der Gestalt der Götter, denen er einen Körper, aber gleichsam einen Körper, und Blut, aber gleichsam Blut, giebt, welches Cicero dunkel und unbegreiflich gesaget findet" (De nat. deor. I, c. 18. 25). — 20 f. Vgl. 282, 21 ff. u. Anm.

gemein hat? Würde unter den Händen des Bildners ein Kleid das, was es unter ihren Händen, unter dem Zauberfinger des Lichts ist, so wäre er Thor, wenn er's nicht brauchte.

Es sind also ungemein feine Köpfe, die der Malerei die nackten Fleischmassen und wohl gar die nassen Gewänder anraten, weil sie damit ihrer ältern lieben Schwester, Bildhauerkunst, näher komme, und wohl gar antikisch würde. Nackt und steif und häßlich kann sie freilich damit werden, ohne ein Gutes zu erbeuten, was ihre ältere Schwester mit Nacktheit und Nässe erreichet. Das Bedürfnis einer fremden Kunst zum Wesen der seinigen zu machen und darüber die Vorteile der seinigen verlieren — so etwas kommt meistens aus dem lieben Modeln und Vergleichen. Jüngste Gerichte voll Fleisch, wie Heu; und Dianenbäder wie Fleischmärkte! Nichts ist lächerlicher, als Statuen aufs Brett zu kleben, und da Kleider gar zu netzen, wo alles blühn und duften soll.

„Aber die alten großen Maler ahmten doch Bildsäulen nach: von Raphael hat man ja so manche Märchen, daß er" — das ahmten sie aber nicht nach, was nicht aufs Brett gehört, ohne daß es dadurch dreimal Brett wurde. Eben jene alte große Maler, welch großes Gefühl hatten sie vom Wurf der Kleider! wie eben hier die Malerei in ihrem Zauberlande des schönen Truges, in der Werkstätte ihrer Allmacht mit Licht und Farbe sei. Daß dieses Kleid rausche und jenes dufte und schwebe; daß man hier in die Falten des Gewandes greift und glaubt, da es doch nur Fläche ist, so tief zu greifen: daß diese Farbe, dieser Grund jene Figuren so himmlisch mache, so höhe und hebe; jener Wurf, jener Wechsel dem Ganzen Lieblichkeit, Anmut, Mannichfaltigkeit gewähre — was ich hier so allgemein, so unbestimmt sage, welcher Liebhaber, welcher Meister hat's nicht in tausend einzelnen Fällen, mit tausend Kunstgriffen und Meisterzügen erprobet? Malerei ist Repräsentation, eine Zauberwelt mit Licht und Farben für's Auge; dem Sinne muß sie folgen, und was ihr der Sinn für Zauberstäbe gewährt, darf sie nicht wegwerfen.

Selbst im Reizbaren zur Verführung ist das Nackte in beiden Künsten gar nicht dasselbe. Eine Statue steht ganz da, unter freiem Himmel, gleichsam im Paradiese: Nachbild eines schönen

35 ff. Vgl. Kalligone II, 133 f. (a. a. O. 172 f.).

Geschöpfs Gottes und um sie ist Unschuld. Winkelmann sagt recht, daß der Spanier ein Vieh gewesen sein muß, den die Statue jener Tugend zu Rom lüstete, die nun die Decke trägt; die reinen und schönen Formen dieser Kunst können wohl Freundschaft, Liebe, tägliche Sprache, nur beim Vieh aber Wollust stiften. — Mit dem Zauber der Malerei ist's anders. Da sie nicht körperliche Darstellung, sondern nur Schilderung, Phantasie, Repräsentation ist, so öffnet sie auch der Phantasie ein weites Feld und lockt sie in ihre gefärbte, duftende Wollustgärten. Die kranken Schlemmer aller Zeiten füllten ihre Kabinette der Wollust immer lieber mit unzüchtigen Gemälden als Bildsäulen: denn in diesen, selbst in schlummernden Hermaphroditen, ist eigentlich keine Unzucht. Die Chäreen alt und neu, erbauen sich lieber an Gemälden des Schwans mit der Leda, als an ganzen Vorstellungen desselben. Die Phantasie will nur Duft, Schein, lockende Farbe haben; mit der treuen Natur der ganzen Wahrheit sind ihr die Flügel gebunden, es stehet zu wahr da. Die Bildsäule bleibt immer nackt stehen, aber die schöne Danae von Titian muß weislich ein Vorhängchen decken: es ist die Zaubertafel für einen verdorbenen Sinn, der, verlockt, gar keine Grenzen kennet.

Auch hieraus ergiebt sich, warum die Neuen den Alten in schöner Form weiter nachbleiben, als im schönen Anschein. Schöner Anschein kann manches werden, was gerade nicht schöne Form und die tiefgefühlte, treue, nackte Wahrheit ist: zu dieser zu gelangen sind unstreitig jetzo viel weniger Mittel als voraus. Winkelmann hat's unverbesserlich gesagt, was unter dem schönen griechischen Himmel, in ihrer Frei- und Fröhlichkeit von Jugend auf, bei ihren unverhülleten Tänzen, Kampf- und Wettspielen das Auge des Künstlers gewann. Nur die Formen können wir treu,

1 ff. Winckelmanns Äußerung habe ich vergeblich gesucht. Die Statue ist offenbar die Nachbildung der Knidischen Aphrodite des Praxiteles im Museo Pio Clementino im Vatikan, die der Schicklichkeit halber (!) einen blechernen Mantel um die Unterfigur erhielt. Abbildung mit dem Mantel in der Archäol. Ztg. 34 (1876) Taf. 12, 1; ohne Mantel Journal of Hellenic Studies Vol. VIII plate LXXX. Auch das Urbild in Knidos soll schon im Altertum zu einer solchen Verirrung gereizt haben (Overbeck 1227. 1230). — 3. jener Tugend erklärt sich wohl aus 295, 37 f. (paradiesische Unschuld): „in sich gehüllete Scham und Bescheidenheit" ist auch nach Humanitätsbr. 66 der „Charakter" der himmlischen Aphrodite (Ideal einer „sittlichen Schönheit"), deren Gestalt selbst ihre Hülle ist. — 12 ff. Bei Terenz, Eunuchus III, 5, 36 ff. bestärkt sich der junge Chärea, der als Eunuche verkleidet in das Haus seiner Geliebten gekommen, an dem von ihr gerade betrachteten Gemälde der Danae, der Zeus als goldner Regen naht, noch mehr in seinem Vorhaben. — 26. Schon in den Gedanken über die Nachahm. S. 4 (Seuffert 9 ff.) und Gesch. d. K. IV, 1. § 4 ff. (Eiselein I, 14, § 24 ff. IV, 8 ff.) — Vgl. Kalligone II, 130 (a. a. O. 171).

ganz, wahr, lebendig geben, die sich uns also mitteilen, die durch den lebendigen Sinn in uns leben. Es ist bekannt, daß einige der größten neuern Maler nur immer ihre geliebte Tochter, oder ihr Weib schilderten, unstreitig, weil sie nichts anders in Seele und Sinnen besaßen. Raphael war reich an lebendigen Gestalten, weil seine Neigung, sein warmes Herz ihn hinriß und alle diese, erfühlt und genossen, sein eigen waren. Er geriet dabei auf Abwege, endete früh sein unersetzliches Leben — und manche Trödelköpfe können es gar nicht begreifen, wie der himmlische Raphael irdische Mädchen geliebt habe? bekam er von ihnen nicht seine Umrisse, seine warmen lebendigen Formen; vom Himmel und kalten Statuen allein würde er sie nicht bekommen haben. Und doch war Raphael noch kein Praxiteles, kein Lysippus, der ohne Zweifel diese Formen so ursprünglich erkennen mußte, als Bildhauerei nicht schildert, sondern schafft und darstellt. So lange also nicht das griechische Zeitalter der Knaben- und Mädchenliebe in seiner offnen Jugendunschuld, als Spiel und Freude zurückkehrt: so lange der Künstler steife Modelle von Fischbeinröcken und Schnürbrüsten sieht, und ja nichts weiter; so ist's nur Thorheit, griechische Bildkunst erwarten oder hervorbringen zu wollen. Sein Sinn versagt ihm; soll er Engelsformen, Apollos- und Hourisgestalten aus der Luft greifen? daher gegriffen sind sie Schaumblasen, die zergehen, ehe er sie der Hand, vielweniger dem Stein einverleibet. Mit einem großen Teil der Malerei, freilich nicht mit dem, der auch schöne Formen enthält und als lebendiger Traum zunächst an jene wachende Wahrheit grenzet, ist's anders.*)

*) Ein neuer, sehr denkender Künstler, Falconet, hat manches für die reiche und (kurz zu sagen) malerische Bekleidung der Bildsäulen gesagt, was in unsern Zeiten, da den meisten Anschauenden die Bildnerkunst selbst nur Malerei ist, wahr sein kann; mich dünkt indessen, es gelte nur als Ausnahme und Hilfe, weil wir zur nackten Fülle der Alten nicht mehr kommen können, und uns also diesen Mangel durch den Wurf der Kleider ersetzen mögen, die in der Bildnerei doch nie mehr Kleider sind.

2—5. Vgl. Vom Gefühl des Schönen 17 (Lebensb. II, 402): „Wie muß ein Vater, eine Mutter ihr Kind fühlen! Und wenn ein Albano seine Frau, sein Kind zu Modellen nimmt, sie mit inniger Wollust zeichnen!" — 7f. Er geriet — Leben, der Klatsch von maßlosem Liebesgenuß als Ursache des frühen Todes Raphaels findet sich zuerst bei Simone Fornari da Reggio in seinen Osservasioni sopra il furioso dell' Ariosto und darnach bei Vasari XXVII, 5. 6 (H. Grimm, Das Leben Rs., Berlin 1886, S. 204); vgl. Passavant, Raphael von Urbino I, 555f. — 28. Zu 286, 34.

2.

Warum wird die Bildsäule durch Färbung nach der Natur und ähnliche Anwürfe nicht schön, sondern häßlich? da doch in der Malerei Farbe so große Wirkung thut.

Antwort. Weil Farbe nicht Form ist, weil sie also dem verschlossnen Auge und tastenden Sinne nicht merkbar wird, oder merkbar sogleich die schöne Form hindert. Sie ist Sandkorn, Tünche, fremder Anwuchs, worauf wir stoßen, und der uns vom reinen Gefühl dessen, was die Natur sein sollte, wegzeucht.

Die obengesetzte und oft aufgeworfene Frage ist bisher meistens anders beantwortet worden: „durch Farbe werde die Ähnlichkeit zu groß, die Ähnlichkeit zu ähnlich, gar identisch mit der Natur, das sie nicht sein soll. Man könne die bemalte Statue in der Entfernung gar für einen lebendigen Menschen halten, darauf zugehen, u. d. g.“ Wer von diesen Ursachen etwas versteht, oder sich mit ihnen befriedigen kann, dem beneide ich seine Zufriedenheit nicht.

Man hat ebenmäßig gefraget: „ob Myrons Kuh mehr gefallen würde, wenn man sie mit Haaren bekleidete“? und es scharfsinnig verneinet, weil sie sodann einer Kuh zu ähnlich wäre. Kuh einer Kuh zu ähnlich? das ist Kuh, aber zu sehr Kuh? ich antworte gerade hin, weil sie sodann für die Kunst gar nicht mehr Kuh, sondern ein ausgestopfter Haarbalg wäre. Schleuß das Auge und fühle: da ist weder Form noch Gestalt mehr, geschweige schöne Form, schöne Gestalt. Wenn dort der Hirte Myrons eherne Kuh wegtreiben wollte, so wird diese weder Hirte noch Künstler berühren, denn sie ist „einer Kuh gar zu ähnlich und doch nicht Kuh“, das ist, Popanz.

2—28. Die Frage wegen der Bemalung von Skulpturen erörtert in gleichem Sinne schon das 4. W. a. a. O. 69 ff. Daher auch die Z. 11 ff. stehen gebliebene Polemik gegen Riedel. Dieser hatte im Anschluß an Home behauptet, zu vollständige Ähnlichkeit thue keine Wirkung mehr, weil wir, um sie zu entdecken, weder Witz noch Aufmerksamkeit brauchen, und dadurch weder unterhalten noch befriedigt werden, und er hatte eben daher (Grunds. der Kritik übers. von Meinhard, Leipzig 1772, I, 398) folgende Sätze, und zwar mit Ausnahme des letzten wörtlich, entlehnt: „Man bekleide eine marmorne Statue mit Farben, wie ein Gemälde, so wird die Ähnlichkeit so vollständig, daß sie keine Wirkung thut. In der Entfernung sieht man sie für einen wirklichen Menschen an. Wir entdecken den Irrtum, wenn wir uns nähern; und fühlen keine Bewegung als das Erstaunen, was der Betrug verursacht. Die Vorstellung der Ähnlichkeit sinkt in eine Vorstellung von Identität.“ (Theorie d. sch. W. u. K. IX. Ähnlichkeit und Kontrast S. 133 f.) Im folgenden Abschnitt „Von der Nachahmung und Illusion“ (S. 142) bringt R. dann das Beispiel von Myrons Kuh (vgl. zu 68, 29): „Ein in Stein gehauenes Tier wird mit Lust

Viel feinere Sachen, als Tünche und Kuhhaut müssen von der Statue wegbleiben, weil sie dem Gefühl widerstehen, weil sie dem tastenden Sinn keine ununterbrochene schöne Form sind. Diese Adern an Händen, diese Knorpel an Fingern, diese Knöchel an Knien müssen so geschont, und in Fülle des Ganzen verkleidet werden; oder die Adern sind kriechende Würme, die Knorpel aufliegende Gewächse dem stillen dunkeltastenden Gefühl. Nicht ganze Fülle Eines Körpers mehr, sondern Abtrennungen, losgelöste Stücke des Körpers, die seine Zerstörung weissagen, und sich eben daher schon selbst entfernten. Dem Auge sind die blauen Adern unter der Haut nur sichtbar: sie duften Leben, da wallet Blut; als Knorpel und Knochen sind sie uns fühlbar und haben kein Blut und duften kein Leben mehr, in ihnen schleicht der lebendige Tod. — Ganz anders, wie sich die Adern der Bildsäule beleben, wenn sie unter den Händen des Künstlers und Liebhabers weicher, lebendiger Thon wird. Es ist, als regten sie sich und wallen und leben, aber nicht in abgelaufenen Stricken; ein himmlischer Geist, sagt Winkelmann, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat den Umfang der Gestalt erfüllet. Alles also lebet, und der ruhige Sinn in seiner dunkeln Umschränktheit kann, je weniger er losgebunden und zerteilt fühlet, so mehr im großen Ganzen ahnden.

Die alten Künstler sind in Bildung der Haare sehr berühmt und gepriesen; mehr aber von Künstlern und Litteratoren gepriesen als von Theoristen verstanden. Wo und wie haben sie Haare gebildet? wo und wie sie sich bilden und auch vom Blinden als Zierde der schönen Form tasten ließen. Das zierende Haupthaar der Götter und Göttinnen (denn ein kahlköpfiger Römer ist immer ein dürftiges überaltes Geschöpf) machten sie zum Körper, ohne daß es Steinklumpe würde: es fällt in schönen schweren Locken herab, oder ist bei Weibern, wo es zarter sein mußte, aufs Haupt

gesehen; bekleidet die Kuh des Künstler Myrons mit Haaren, so wird sie ihrem Original allzu ähnlich, um noch zu reizen, und muß in Vergleichung mit diesem allemal verlieren." In der Anm. citiert er folgendes Epigramm von Götz, das zwar keines der griechischen eigentlich übersetzt, aber ein ihnen geläufiges Motiv benützt (am nächsten steht Overbeck 570, bei Herder SWS. XXVI, 121 Nr. 202): „Du Hirte, warum läufest du So weit zurück nach mir? Stichst mit dem Stachel auf mich zu Und rufest! Fort von hier! Ich bin des Künstler Myrons Kuh Und gehe nicht mit dir." Darauf spielt Z. 25f. an.

4—14. Fast wörtlich schon V. d. Bildhk. f. d. Gef. I e (Lebensb. II, 368). Vgl. die „Bemerk. bei Winkelmanns Ged. üb. d. Nachahm." ebda. 412f. — 17. wallten u. lebten D. — 18f. An der 291 d) angef. Stelle (Eis. 222), wo aber der Satz schließt: „hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erf." — 23 ff. V. d. Bildhk. f. d. G. I c (a. a. O. 365f.).

gebunden und nicht um den Kopf fliegend. Keiner Bacchante flattert's, denn es kann ja nicht flattern: dem schnellgehenden zornigen Apollo ist's „wie die zarten und flüssigen Schlingen edler Weinreben, gleichsam von einer sanften Luft bewegt, das Haupt umspielend". Bei andern liegt's wie eine schöne Decke (ἐξουσία) hinauf, bei andern in tiefen Furchen hinunter. Nie aber fährt's, wie einer gemalten Eva, längelang hinunter, der Gestalt den Rücken zu rauben, und selbst bei einer Aphrodite aus Muschel oder Bade fället's, obwohl naß und klettenweise, doch wohlgeordnet und nicht waldicht hinab: denn dem Gefühl müssen die Haare nie Wald, sondern sanfte, nachgebende Masse werden, die sich endlich selbst verliert. Der Malerei sind sie Farbe, Schatte, Schattierung, die kann sie schon freier ordnen. —

Es ist bekannt, mit welcher Feinheit die griechischen Künstler die Augenbranen ihrer Statuen angedeutet haben; angedeutet, in einem feinen, scharfen Faden, und nicht in abgetrennten Haaren oder Haarklümpgen gebildet. Winkelmann hält diese Andeutung für Augenbranen der Gratien und ich halte sie auch dafür — in der Kunst nämlich. In der Natur ist der nackte, scharfe Faden ganz etwas Anders, und auch griechische Natur war und ist's nicht, wie kein Reisebeschreiber berichtet oder gesagt hat. Gnug, in der Kunst sind sie Augenbranen der Gratien, dem sanften stillen Gefühl. Was sollten da die Büsche (Stupori) oder die sich sträubenden Bogen? Wer hat nicht gesehen, wie bei abgenommenen ersten Gipsabdrücken eines Gesichts jedes einzelne Haar so widrig und unsanft thut, als jede Pockengrube oder jede fatale Unebenheit und Lostrennung vom Antlitz. Die einzelnen Härchen schauern uns durch, es ist wie eine Scharte im Messer, nur etwas was die Form hindert und nicht zu ihr gehört. Der griechische Künstler deutet also nur an; er satzte fürs Gefühl die Grenze zwischen

3ff. Wieder freies Citat aus der 291d) angeführten Beschreibung Winckelmanns (Eis. 223): „Sein weiches Haar spielet, wie .... beweget, um dieses göttliche Haupt." — 5. ἐξουσία, nach der bei Plutarch belegten Bedeutung „Pracht". — 14ff. Vgl. V. d. Bildhauerk. f. d. G. Id (a. a. O. 366f.). Die Beziehung auf Winckelmann (Gesch. d. K. V, 5 § 24. Eisel. IV, 267) Z. 17ff. ist neu. — 15. Augenbranen, zu 108, 33. — 17f. W. sagt a. a. O.: „Bei den Griechen hießen dieselben Augenbraunen der Gratien." — 23. stupori, in einer Anm. (a. a. O. Anm. 5) teilt Winckelmann mit, daß so in Toskana Personen mit sehr gewölbten Brauen genannt werden. — 30. satzte, die alte Präteritalform von setzen, auch sonst (namentlich biblisch) bei Herder: Gott satzte sie in die Himmelsräume (1. Mos. 1, 17) Älteste Urk. I, 54 (SWS. VI, 244. 243 Anm. 2; daneben setzte a. a. O. 243_{53}); Wer satzte aller Erde Grenzen? (Spr. Sal. 30, 4) Br. d. Stud. d. Theol. betr. 11 (I, 170. SWS. X, 126); und satzt ihm Thor und Riegel für (Hiob 38, 10) Geist d. Ebr. Poes. I, 101 (SWS. XI, 288). Zu ändern (setzte B D; D auch deutete) ist daher kein Grund.

Stirn und Auge, wie eine sanfte Schneide hin, und ließ dem Sinn, der darüber gleitet, das Übrige ahnden.

Einige Statuen haben Augapfel. Wo es erträglich sein soll, muß er nur angedeutet sein, und die meisten und besten haben keinen. Es war schlimmer Geschmack der letzten Jahrhunderte, da man, statt schön zu machen, reich machte und Glas oder Silber hineinsetzte Eben so war's Jugend der Kunst, die noch aus hölzernen Denkmalen hervorging, da man die Statuen färbte. In den schönsten Zeiten brauchten sie weder Röcke noch Farben, weder Augapfel noch Silber, die Kunst stand, wie Venus, nackt da und das war ihr Schmuck und Reichtum.

Daß für die Malerei dies alles anders sei, sieht jeder. Die ist für's Auge und spricht für's Auge: denn Farbe ist nur der geteilte Lichtstrahl, die Augensprache. In ihr kann das Haar schweben und duften, und wie Seide spielen und schlingen und sich umwinden. Die Werke der Malerei sind nicht blind, sie schauen und sprechen: das allgegenwärtige Licht kann Einen hellen Punkt zum Auge, das in die Seele geht, beleben; es ist ja Farben-, Zauber- und Lichttafel.

3.

Wie weit kann die Bildnerei Häßlichkeiten bilden? und die Malerei Häßlichkeiten malen?

Antwort. So weit jeder Kunst es ihr Sinn erlaubet, das Gesicht dem Gemälde, dem Bilde das Gefühl. Beide aber stehn mit nichten auf Einem Grunde.

Jener Maler, der einen verwesenden Leichnam so hinzauberte, daß, nicht wie in Poussins Gemälde, der Zuschauer auf der Tafel, sondern jeder leibhafte Zuschauer selbst, sich die Nase zuhalten mußte (wenn anders das Märchen wahr ist), war gewiß ein ekler Maler. Der Bildner aber, der einen Leichnam, die abscheuliche

3 ff. Vgl. V. d. Bildhauerk. f. d. G. II, 2 (a. a. O. 374). — 20 ff. Zu diesem Abschnitte vgl. das 4. W. a. a. O. 69, wo schon das 302, 26—303, 5 angeführte Beispiel, auf das in anderem Zusammenhang, aber nicht minder mißbilligend, noch die Kalligone III, 108 (a. a. O. 255) zurückkommt (vgl. auch Humanitätsbr. 65), in gleichem Sinn benützt ist, und 72, ferner den Entwurf „Über die schöne Kunst des Gefühls“ im Lebensb. II, 379 ff., bes. 381. 382. 384 f. und unten Abschn. IV, S. 337, 15 ff. — 27. Nic. Poussin, 1594—1665; vgl. Laok. XXV, S. 152, 7 ff.

Speise der Würmer, unserm Gefühl also grausend vorbildete, daß dies in uns überginge, uns zerrisse und mit Eiter und Abscheu salbte — ich weiß für den Henker unsres Vergnügens keinen Namen. Dort kann ich mein Auge wegwenden und mich an andern Gegenständen erholen; hier soll ich mich blind und langsam durchtasten, daß alle mein Fleisch und Gebein sich zernagt fühlet, und der Tod durch meine Nerven schauert! —

Aristoteles entschuldigt häßliche Vorstellungen in der Kunst durch „die Neigung unsrer Seele sich Ideen zu erwecken und an der Nachahmung zu vergnügen"; wo beides geschehen kann, und wo das Vergnügen dieser Ideenerwerbung das Gefühl der Häßlichkeit übergeht, mag die Entschuldigung gelten. Nun aber wissen wir alle, das Gefühl ist zu dieser betrachtenden Kontemplation und Ideenweckung der dunkelste, langsamste, trägste Sinn; da er doch im Empfinden der schönen Form der erste und Richter sein muß. Er, Ideen und Nachahmung vergessend, fühlt nur, was er fühlt; dies regt seine innere Sympathie dunkel aber um so tiefer. Eine zerstörte, häßliche, mißgebildete Gestalt, der zerfleischte Itis, ein Hippolytus auf Euripides' Bühne, Medea in allen Verzerrungen ihrer Wut, Philoktet in den ärgsten Zuckungen seiner Krankheit, gar ein Sterbender im Todeskampf, ein Verwesender im Kampf mit den Würmern — grausende Objekte für die langsame fühlende Hand, die statt Ideen Abscheu und statt Nachahmung dessen, was ist, schreckliche Zerrüttung dessen, was nicht mehr ist, wahrnimmt. Grausame Kunst! gebildete Mißbildung! Wenn der heilige Bartholomäus da halbgeschunden, mit hangender Haut und zerfleischtem Körper vor mich tritt, und mir zuruft: non me Praxiteles, sed Marcus finxit Agrati! und ich soll

8 ff. Herder denkt offenbar an die auch von Lessing im Laokoon XXIV (142, 11 ff.) angeführte Stelle aus dem 4. Kap. der Poetik (1448 b, 10 ff.). — 12. übergeht, überwiegt (vgl. T. III, 1, 207, 8). — 19. Itys, der Sohn des Tereus und der Philomele, wurde von seiner Mutter im Verein mit ihrer Schwester Prokne geschlachtet und dem Vater als Mahl vorgesetzt zur Rache dafür, daß dieser Prokne entehrt hatte. — Hippolytus auf Euripides' Bühne, am Schluß seiner Tragödie Hippolytos bringt Euripides den von seinem Gespann geschleiften (vgl. die Erzählung 1173 ff. N., bes. 1236—46) sterbenden Helden selbst noch einmal auf die Bühne (1343 ff.). — 25—28. Im Dome zu Mailand befindet sich die seiner Zeit viel bewunderte Marmorstatue des geschundenen h. Bartholomäus von Marco Agrate, eigentlich M. Ferrerio d' Agrate (um 1500). Der Heilige trägt seine Haut über den Schultern und in der linken Hand ein Buch; die Muskeln und Adern, mit vollendetem anatomischen Verständnis ausgearbeitet, liegen bloß; jeder höhere seelische Ausdruck, der mit dieser Scheußlichkeit versöhnen könnte, fehlt. Eine Abbildung bei Cicognara Storia della scultura II Tav. LXXX (vgl. p. 183); darnach steht in der Inschrift auf dem Fußgestell nicht Agrati, wie H. auch schon im 4. W. schreibt, oder Agrates, wie gelesen wurde, sondern AGRAT' d. i. Agratus.

seine schrecklich natürliche Unnatur durchtasten, durchfühlen; — grausamer Gegenstand, schweig' und weiche! Kein Praxiteles bildete dich, denn er würde dich nie haben bilden wollen. Dich, wie du bist, aus dem Steine hervorzufühlen, hervorzuschinden, welcher Grieche würde das vermocht haben? —

Nur sieht jedweder, daß, was von der Bildhauerei gilt, nicht sofort von Malerei und von allen schönen Künsten, selbst wenn's nur Gemmen und Münzen wären, statt habe. Einige neue ekle Herren haben über diese so unterschiedene Dinge aus einem Topfe das Los geschüttet, und zu Häßlichkeiten gezählt, was weder Gott noch Menschen dafür erkennen, was ihnen in ihrer Vornehmheit nur diesmal so dünkte. Löwe und Tiger, Schlange und Eidexe, Nilpferd und Krokodil, sind sie deswegen häßlich, weil sie schrecklich sind, weil sie uns Grausen oder Furcht erregen? der Löwe, welch ein schönes Tier ist er, auch in der Kunst des Bildners! die Schlange, wie sanft windet sie sich den Stab Äsculaps hinauf, und die Schildkröte, ist sie ein unwürdiges Fußgestell für Gott oder Göttin, da ja selbst der Panzer der Minerva Furcht und Schrecken, Schlangen und Medusen darstellt? Niemand wird's in den Sinn kommen, solche Geschöpfe für das Hauptwerk der Kunst zu halten: der Mensch thront auf ihrem Altar, ihm ist die Bildsäule heilig. Aber nun, als Beigerät, als Nebenwerk, als Fußschemel, welcher Thor darf da verbieten und untersagen, weil das Geschöpf Gottes ihm häßlich dünkt und er sich für der Spinne fürchtet? Wie manches edle Pferd hat mehr die Statue verdient, als sein Reiter! auch hat Pindar ihm oft und ja unser Herr Gott selbst ihm die prächtigste Ehrensäule gestellet.[e]) Allerdings hat jedes Tier, von je schönerer, unabgebrochener Form es ist, je mehr es sich schlingt und windet, je näher es endlich Göttern und Menschen kommt, und zu ihren Füßen dienet, auch so mehr Anrecht auf Bildung von menschlichen Händen; aber das versteht sich von selbst, und ein treuer Hund, ein schönes Pferd wird ohne Zweifel lieber und mehr gebildet werden, als ein ge-

e) Hiob 39, 19—25.

21 f. Vom Schönen (Lebensb. II, 408): „Schöne Natur (sc. nachahmen) — menschliche Schöne rührt zuerst und am tiefsten: also diese — alsdann die große anschauliche Natur.“ Kalligone I, 262 (a. a. O. 120) allgemeiner: „Dem Menschen ist also Menschheit das Schönste.“ Vgl. Winckelmann, Erinnerung über die Betracht. der Werke der Kunst (Bibl. d. sch. W. V, 5. SW. Eis. I, 207 § 7): „Der höchste Vorwurf der Kunst für denkende Menschen ist der Mensch“ und Lessing im Nachl. zum Laok. B 9 b. (235, 27.)

panzertes Nilpferd oder der Knochenberg vom Elefanten. Ihrer Natur nach und an ihrer Stelle ist aber die Eidexe so unhäßlich als Ledas Schwan oder der Delphin, der sich um den Fuß der Meeresgöttin schmieget. —

Auch hier unterschieden die Begriffe der Alten feiner und wahrer. Ein Centaur, ein Minotaur, warum sollte er nicht gebildet werden? Siehe, wie schöne Überschriften die griechische Anthologie auf beide liefert, wie mächtig schön ihr der Mensch aus dem Pferde hervorgeht und der Mensch sich mit dem Pferde bäumet![f]) Silenen, Faunen, Satyrs, — wir eklen Neuern nennen sie häßliche Mißgeburten, weil sie keine Apollos sind; die Alten nicht also. Ihnen war hier das Schwänzchen, dort der Bockfuß, hier das Hörnchen nicht ekel, wenn das Bild nur da stand, wohin es gehörte; uns Neuern soll alles Altarblatt im Tempel der heiligen Theoria werden. Selbst das Kalydonische Schwein war gut und verdiente eine Inschrift, wenn es war, was es sein sollte. —

Wo die Alten Häßlichkeit vermieden, war, wo sie vermieden werden muß, in menschlichen zumal göttlichen Körpern. Da haben Lessing[g]) und Winkelmann[h]) es gnug erwiesen, wie sie auch in Affekt, im Leiden, im Mißtone, so viel möglich, die Mißform vermieden. Sie wählten den besten Augenblick, stimmten das Höchste zum Sanften hinunter, oder mischten ein Fremdes als Linderung in die Züge. So Medea, Niobe, Laokoon. Philoktet hinkte, aber noch ein Held, der auch also gesehen zu werden verdiente. Alexanders schiefen Hals wandte Lysippus, daß er nach dem Himmel sah und sich als Herren der Welt fühlte. Die Nachahmung εἰς τὸ χεῖρον war bei Strafe verboten. Der Sieger mußte dreimal gesiegt haben, wenn ihm die ikonische Statue erlaubt war; eine veredelte war ihm erlaubt beim ersten Siege.

f) Anthol. l. IV. c. 7. [Dübner App. Planud. XVI, 115. 116. 126.]
g) Laokoon: S. 9. u. f. [11 ff.]
h) Gesch. d. Kunst S. 142. u. f. [V, 3 § 11. Eis. IV, 204.]

5 ff. Vgl. den 69. und den Anfang des 76. Humanitätsbr. — 16. Anthol. Palat. XV, 51 Dübner. — 25 f. Nach einem von Herder wiederholt (SWS. XXVI, 5. 79. Nr. 13; vgl. IX) übersetzten griechischen Epigramm, dessen 2. Distichon in der späteren, treueren Wiedergabe lautet:

Auf blickt er gen Himmel, als spräch er zum Gotte des Himmels:
„Mein ist die Erd', o Zeus! habe du deinen Olymp!"

Unserer Stelle näher steht die ältere Fassung (1774) mit der Schlußzeile: „Du sei im Himmel, Zeus, wie ich auf Erden Herr." Vgl. Overbeck 1479. 1484. — 26—29. Vgl. Lessing, Laok. II. (13, 6—14, 2 und Blümners Anm.)

Mich dünkt, dies waren die besten Wege und die besten Schranken, Häßlichkeit der Formen zu vermeiden: eine Häßlichkeit, die leicht vermieden werden kann, weil sie hervorzubringen, hervorzufühlen Mühe kostet, die aber auch, wenn sie da ist, ewig bleibt, sich als Natur, als dargestellte Wahrheit unvermerkt eindrückt, und Geschlechterhinab Unheil anrichtet. Was Häßlichkeit in Formen für Wirkung thue und wie sie selbst lesend uns Nervenbau und Gehirn zerreiße, versuche man an der Beschreibung des angenehmsten Reisebeschreibers von Sicilien,[i]) in der er den Zauberpalast des wahnsinnigsten menschlicher Dämone mitteilt. —

Es wäre hart, ein Gesetz, das sich offenbar nur und zuerst auf Form, ganze leibhafte Form beziehet, so fort auf jeden Anschein, Schatten und Farbenwinkel einer andern Kunst auszubreiten, die nichts von Form weiß. Malerei ist eine Zaubertafel, so groß, als die Welt und die Geschichte, in der gewiß nicht jede Figur eine Bildsäule sein kann oder sein soll. Auch ich liebe das Schöne mehr als das Häßliche, und mag Verzerrungen so wenig auf Tafel als in Gestalt täglich vor den Augen haben; indessen sehe ich doch ein, daß eine zu große Zärtlichkeit, ein zu vornehmer Abscheu uns endlich die Welt so enge macht, als unser Zimmer und die neuesten, tiefsten Quellen der Wahrheit, der Rege, der Kraft zuletzt zur elenden Pfütze austrocknet. Im Gemälde ist keine einzelne Person alles: sind sie nun alle gleich schön, so ist keine mehr schön. Es wird ein mattes Einerlei langschenklichter, geradnäsiger, sogenannter griechischen Figuren, die alle dastehn und paradieren, an der Handlung so wenig Anteil nehmen als möglich, und uns in wenigen Tagen und Stunden so leer sind, daß man in Jahren keine Larven der Art sehen mag. Ich gebe es gern zu, daß es besser sei, wenn Gott die Hauptperson oder Hauptpersonen des Gemäldes schön, als wenn er sie häßlich gemacht hat; aber nun auch jede Nebenperson? jeden Engel, der im

i) Brydone.

9. Nach Düntzer das phantastische Landhaus des Prinzen Palagonia in der Nähe von Palermo, worüber auch Goethe in seinen Tagebuchaufzeichnungen (Schriften der Goethe=Gesellschaft II, 293 f 296. Goethes WW. Weimar III, 1, 334 ff.) und Ital. Reise, Palermo 9. Apr. 87 (D. Nat.=Litt. Bd. 102 = Goethe XXI, 1, 309 ff), berichtet: vgl. dazu Düntzer, Hempelsche Ausg. XXIV, 766, wo auch Auszüge aus Patrick Brydones damals viel benütztem, mir unzugänglichem Reisewerke A tour through Sicily and Malta (deutsch „P. Brydones Reise durch Sicilien und Malta, in Briefen u. s. w., Leipzig 1774, 2 Tle.") gegeben sind. — 21. neuesten, l. innersten?

Winkel oder hinter der Thür steckt? Und nun, wenn diese Lüge von Schönheit sogleich der ganzen Vorstellung, der Geschichte, dem Charakter der Handlung Hohn spricht, und diese jene offenbar als Lüge zeihet? Da wird ein Mißton, ein Unleidliches vom Ganzen im Gemälde, das zwar der Antikennarr nicht gewahr wird, aber der Freund der Antike um so weher fühlet. Und endlich wird uns ja ganz unsre Zeit, die fruchtbarsten Süjets der Geschichte, die lebendigsten Charaktere, alles Gefühl von einzelner Wahrheit und Bestimmtheit hinwegantikisieret. Die Nachwelt wird an solchen Schöngeistereien von Werk und Theorie stehen und staunen und wissen nicht, wie uns war? zu welcher Zeit wir lebten? und was uns denn auf den erbärmlichen Wahn brachte, zu einer andern Zeit, unter einem andern Volk und Himmelsstrich leben zu wollen, und dabei die ganze Tafel der Natur und Geschichte aufzugeben oder jämmerlich zu verderben. So viel vom großen Gesetz der häßlichen Schönheit in einer Kunst, die Phantasie des Augenscheins und eine Tafel der Welt ist.

4.

Wie weit sind die Formen der Skulptur oder die Gestalten der Malerei einförmig und ewig, oder den Modebegriffen verschiedener Zeiten und Völker unterworfen und mit ihnen wandelnd?

Antwort. Die Formen der Skulptur sind so einförmig und ewig, als die einfache reine Menschennatur; die Gestalten der Malerei, die eine Tafel der Zeit sind, wechseln ab mit Geschichte, Menschenart und Zeiten.

19 ff. Dieselbe Frage, nur allgemeiner gefaßt: „Giebt es feste Formen des Schönen, die allen Völkern und Zeiten gemein sind?" beschäftigt H. noch in der Adrastea I (1801) 79 ff. (SWS. XXIII, 73 ff.). Die „festesten Regeln" werden auch dort der Bildhauerkunst zuerkannt, „weil ihr Ideal selbst ein gegebenes Naturbild ist, die Gestalt des Menschen". „Verwickelter" werde „das Problem bei der Malerei, weil bei ihr Regeln sehr verschiedner Art zusammentreffen und sie auf Täuschung beruhet". „Da aber endlich doch Licht und Farben sowohl als das menschliche Auge und der Verstand allen Sehenden gemein sind, oder als ihnen gemeinsam vorausgesetzt werden: so müssen sich bei festen Regeln der Kunst, d. i. des organischen Verstandes, die verschiedensten Urteile zuletzt verständigen und vereinen. Sie vereinen sich um so leichter, je mehr man Vorurteile vermeidet und die Kunstaufgabe simplificieret." Die Einseitigkeit der Plastik, die ausschließlich der Skulptur „ewige" Formen, der Malerei den Wechsel zuerkennt, ist dadurch wenigstens zur Hälfte überwunden. Die „unwidersprechliche, unaustilgbare Bedeutung" der „Formen" im Gegensatz zu Farben, Tönen und Worten, und daß daher „nur in ihnen das Ideal der menschlichen Schönheit bleibend dargestellt werden konnte", betont auch die Kalligone III, 199 (a. a. O. 299).

Wenn ein ganzes Land gespitzte Schnürleiber und kleine sinesische Füße für schön hielt, vor ihnen auf Ruhebetten und Sophas, wie vor Altären des Reizes kniete; setzet die Füße als Bildsäule aufs Postement, und wenn ihr wollet, die engen Schuhe und Stelzenabsätze drunter, und es darf kein Wort mehr über sie gesagt werden: sie sprechen selbst. Und die spitze Schnürbrust und der heraufgezwängte Busen und der turmhohe Kopfputz und der breite Zeltenrock desgleichen. Im gemeinen Leben kann einiges von diesen, und wenn ihr wollt alles, durch Nebenbegriffe, durch frühe und alte oder neue Gewohnheit gewinnen. Das kleine Gesicht kann unter dem hohen Kopfputz, der Busen über dem Trichter vom Leibe, der kleine Fuß unter dem breiten Zelt wohl thun, das ist, wie der große Montesquieu sagt, die Imagination aufwecken, daß sie herauf oder herabschlüpfe, was doch von allen sehr oft Zweck und Absicht allein ist. Nun stellet aber die ganze Figur mit Turm, Zelt und umgekehrtem Kegel als Bildsäule dahin, und die Imagination schlüpft wahrlich nicht mehr. Es ist ein häßliches Untier von Lüsternheit und gotischem Zwange, das den Leib verunstaltet und alle gute Formen vernichtet. Hat die Gestalt noch Rest von Gefühl, wie wird sie sich die grobe Taille oder den plumpen Silberfuß einer griechischen Ceres oder Thetis wünschen!

Die Bildsäule steht also als Muster der Wohlform da, und auch in diesem Betracht ist Polyklets Regel das bleibendste Gesetz eines menschlichen Gesetzgebers. So wie es einen Strich auf der Erde giebt, in dem die schöne regelmäßige Bildung Natur ist: so gab Gott Einem Volk dieses Erdstrichs Raum und Zeit und Muße, in ihrer Jugend und Lebensfreude das Werk, das aus seiner Hand kam, ganz und rein und schön sich zu ertasten und in daurenden Denkmalen für alle Zeiten und Völker zu bilden. Diese Denkmale sind die klassischen Werke ihrer fühlenden Hand, wie ihre Schriften des feinfühlenden menschlichen Geistes: im stürmigen Meer der Zeiten stehn sie als Leuchttürme da und der Schiffer, der nach ihnen steuret, wird nie verschlagen. Es ist traurig

1—21. Vgl. Bildhauerk. f. d. Gefühl I f. g (a. a. O. 369 f.). — 21. Silberfuß, mit Bezug auf das homerische Epitheton der Thetis ἀργυρόπεζα (mit silberweißem Fuße). — 24. Polyklets Regel, der sog. Kanon des P., die besonders für das Maßverhältnis der Körperteile mustergiltige Statue des Speerträgers (Doryphoros). Auch eine Schrift über dieses Maßverhältnis unter dem gleichen Titel, zu der jene Statue das Musterbeispiel gewesen sein soll, wird von P. erwähnt. Overbeck 953—61. — 25 ff. Vgl. zu 296, 26.

und ewig unersetzlich, aber vielleicht gut, daß die Barbaren viel von ihnen zerstöret haben. Die Menge könnte uns irre machen und unterdrücken, so wie in der Stadt, die noch jetzt die meisten besitzt, es vielleicht den wenigsten Geist giebt, der, ihrer wert, sie umfange und verneue. Auch sollen sie nur Freunde sein und nicht Gebieter: nicht unterjochen, sondern, was auch ihr Name sagt, Vorbild sein, uns die Wahrheit alter Zeiten leibhaft darstellen und uns in Übereinstimmung und Abweichung auf die Lebensgestalten der unsern weisen.

Zu bewundern ist daher auch die große Einfachheit, mit der sie dastehn und selbst dem dunkelsten Sinne zeugen. Nichts ist ungewiß für ihn gelassen, nichts verworren oder verstümmelt. Keine widrigen Attribute, keine Binde z. E. um den Mund, da der tastende Sinn statt Mundes ein Maultuch findet, keine Hunds- und Hirschköpfe, als Allegorien und Embleme, selbst die notwendigsten Attribute so abgetrennet und abgesetzt, als möglich. Herkules' Löwenhaut ist nicht um ihn, höchstens um seinen Arm geschlungen, oder er selbst statt Löwenfelles und Löwens. Die Göttin der Liebe ohne drückende Attribute: sie selbst ist Göttin der Liebe, in nackte Reize gekleidet. Den Laokoon haben die Drachen umschlungen, aber nicht wie's Virgil beschreibet, daß er um Hals und Brust und Bein dreimal umwunden, dem Gefühl des Nichtsehenden mit ihnen zusammengewachsen, ein grauser Menschen- und Schlangenkörper erscheine. Er strebt nur mit Füßen und Händen und auch von diesen ist sein linker Arm frei und fasset den Drachen. So er und seine Kinder: Vater und sie sind Ein Geschlecht, die Drachen sind ihre Feinde, die sie jetzt nur alle zu Einem binden. — Auch an kleinen Teilen des Körpers (meistens verstümmelt oder gar nicht zu uns gekommen) sind die Attribute abgesetzt, bestimmt und deutlich. Die Gestalt der Götter und Göttinnen war den alten Künstlern so bestimmt, daß keine Attribute nötig waren, und außer ihnen war den Bildsäulen meistens nur die älteste Helden- und Fabelgeschichte, insonderheit nach Homer, heilig; das Übrige mußte Sage und Zuschrift ausrichten. Kurz, sie gaben Umriß, Gestalt und Charakter so bestimmt und in so wenigen Zügen an, daß es

5 ff. Übertragung eines Youngschen Gedankens von der Litteratur auf die Kunst: vgl. die Einleitung zu T. III, 1, XVIII f. — 12 ff. Zum Teil wörtlich schon Bildhauerk. f. d. Gefühl I e (a. a. O. 367). — 21 f. Aen. II, 217 ff. Dreimal, ein Gedächtnisfehler für zweimal (bis); ebenso das umwundene Bein.

nur wie ein Sternkreis von Göttern und Menschen sein sollte, den die schreitende Sonne Jahrab Jahrein durchwandert. Heil euch, ihr Edeln, die diese Ruhestätten und Herbergen an die Feste des Firmaments menschlicher Formen setzten: eure Asche ruhe sanft und eure Werke bleiben! —

Es wäre übel, wenn es sich mit der Malerei so einförmig verhielte, denn hier ist nichts zu fassen und zu halten, sie ist die ganze Zauberwelt Gottes auf der Lichttafel. Nichts als das Licht macht ihre Einheit, aber große, unaussprechliche Wundereinheit, bei allem Zauber des Neuen und Mannichfalten. Die Bildsäule hat kein Licht: sie steht sich unaufhörlich selbst im Licht, sie ist für einen andern umfassenden Sinn gearbeitet. Von Einem Lichtpunkt der flachen Tafel ergießt sich ein Zaubermeer nach allen Seiten, das jeden Gegenstand, wie in neuer, eigner Schöpfung bindet. Ich weiß nicht, wie manche Theoristen so verächtlich und zufällig von dem, was Haltung, Lichtdunkel heißt, haben sprechen können; es ist die Handhabe vom Genie eines jeden Schülers und Meisters, das Auge, mit dem er sah, das Strahlen- und Seelenmeer, mit dem er alles begoß, und von dem ja auch jeder Umriß, jedes gepriesene Angesicht abhängt. Wer für dies geistige Lichtmeer der Gottheit durch eines Menschen Antlitz in Gemälde oder Zeichnungen keinen Sinn hat, der lasse sein Kind sich Farben klecken und schaue. Dies Eine, das Lichtorgan Gottes, die Zauberwelt

1 f. Ähnlich redet H. am Schluß des 63. Humanitätsbriefes mit Bezug auf die griechische Kunst von einem „Himmel glänzender Sternbilder", dem „hellen Zodiakus der sichtbar gewordnen bedeutenden Menschheit". — 6—310, 7. Vgl. das 4. W. a. a. O. 77 ff. 158 ff. 13. nach (D), von AB, wohl ein Schreibfehler. — 16. Haltung, Lichtdunkel, a. a. O. 77 (vgl. 159): „Licht ist's, das uns diese große Tafel von Bildern, die vor dem Auge liegt, sichtbar machet: so ist's auch eine Lichtmasse, die gleichsam die ganze Haltung der malerische Fläche macht, und siehe! die einige auch Haltung nennen. Wir reden noch nicht von Farben, von einzelm Licht und Schatten, von einzelnen Wirkungen der Luftperspektiv, sondern noch von dem großen Helldunkel, von dem Ausgebreiteten, das allen Dingen Licht, Farbe und Dasein giebt" u. s. w. Vgl. Kalligone I, 86 (a. a. O. 57) ff.: „Zuerst und vor allem Haltung. Ein Punkt ist der helleste im Auge und im Objekt; auf ihn fällt der Lichtstrahl. Zu allen Seiten treten die Objekte in verschiedne Grade der Helle und Dunkelheit; dadurch wird eine unveränderliche Ordnung des Mit- und Nebeneinander im sichtlichen .... Raume" u. s. w. Auch auf die Poesie überträgt H. den Begriff: Briefe d Stud. d. Theol. betr. (1781. 86) SWS. XI, 79 von Dante: „Schade aber, es macht alles für uns kein Ganzes ..... Die Zusammenfassung, die Haltung, geschweige der Rahme vom Bilde, kurz die damals geglaubte religiöse Wahrheit vieler Gegenstände ist für uns dahin." — 21 f. Gemälde (Gemälden BD; vgl. zu 276, 3) oder Zeichnungen: ebenso sind nach dem 4. W. (a. a. O. 78) in Bezug auf „Haltung" „noch Kupferstecherei und Malerkunst in gleichem Schritt, und jene, die keine Farben hat, muß gar in Bearbeitung der bloßen Lichtmasse, aller Zauberei der Farben nachahmen ... sie hat gleichsam den Körper ganz unter ihren Händen, der in der Natur geteilt und gebrochen, Farben giebt, das Licht: sie kann also diese, bis auf einen gewissen Grad, mit jenem, mit dem Licht, als der Quelle der Farben ersetzen." (Vgl. Einl. S. XXVI.) — 22. klecken, zu 63, 15.

der Haltung ist in der Malerei, obwohl nach jedes neuen Meisters Sinne, bleibend; das andre, sofern es nicht von der fixen Bildhauerkunst und also von Toten borget, ist eine Zaubertafel auch in der Verwandlung, ein Meer von Wellen, Geschichten und Gestalten, wo eine die andre ablöst. So muß es auch sein, und nur der Geist des Künstlers und das Organ des ewigen Schöpfers bleibe! —

Dritter Abschnitt.

Es ist ein angenommener Satz unter den Theoristen der schönen Künste, daß nur die beiden feinern Sinne uns Ideen des Schönen gewähren, daß es also auch nur für sie, für Auge und Ohr, schöne Künste gebe. Der Satz ist demonstriert, folglich muß er wahr sein, und da aus ihm so viel andre Sätze demonstriert sind, und das Kartenhäuschen der Theorie aller schönen Künste und Wissenschaft doch so wohlbestallt dasteht, „durch die Stäbe der Schreiber gemessen und geordnet“:[k]) so soll mein Stab ihnen mindstens nicht näher kommen, als der Bildsäule, die ich betrachte, Raum zu stehen Not ist.

Mich dünkt, Pater Kastells Farbenklavier hat gnug gezeigt, was eine schöne Kunst von Farben fürs Gesicht sei und was sie für Wirkung thue? Es sind viel falsche oder Halbgründe angeführt, warum diese Kunst nicht gelang? der wahre, mindstens der natürlichste ist der, daß das Gesicht ohne Beitrag wesentlicherer Sinne nur eine Licht- und Farbentafel, mithin das flachste, gedankenloseste Vergnügen gewähre. Ein Schaugeschöpf ohne Hände, ohne Gefühl von Formen und was sich durch Formen äußert, kurz ein Vogelkopf kann sich daran erbauen; niemand anders. Auch in der Malerei müssen Formen der Dinge die Grundzüge, die Substanz der Kunst werden; nur wie sie das Licht zeigt, bindet und bestrahlet. Da nun Formen aus einem andern Sinn

k) Richt. 5, 14. 4. Mos. 21, 18.

9 ff. Vgl. 283, 22 ff. u. Anm. — 19. Zu 126, 8 u. 123, 21. — 25 ff. Vgl. 283, 32 ff. u. Anm.

sind, so muß ja dieser Sinn auch empfängig sein der Begriffe des Schönen, weil ja selbst der hellste Sinn ohn' ihn nichts vermag. Das Auge ist nur Wegweiser, nur die Vernunft der Hand; die Hand allein giebt Formen, Begriffe dessen, was sie bedeuten, was in ihnen wohnet. Der blinde, selbst der blindgeborne Bildner wäre ein schlechter Maler, aber im Bilden giebt er dem Sehenden nicht nach und müßte ihn, gleich gegen gleich gesetzt, wahrscheinlich gar übertreffen — —

„Aber Hogarths Linie der Schönheit?" Diese Linie der Schönheit mit allem, was daraus gemacht ist, sagt nichts, wenn sie nicht in Formen und also dem Gefühl erscheinet. Kritzelt auf die Fläche zehntausend Reiz- und Schönheitslinien hin, sind sie an keiner Form und also in keiner Bedeutung, so thun sie dem Auge um ein klein wenig mehr wohl, als jedes Kindergewirre. Und wenn sie auch nur an Schnürbrust oder Topf erschienen, so erscheinen sie doch an etwas: also einem andern Sinne, also ursprünglich nicht dem Auge. Ich begreife es wohl, daß man die aufschwebende Lichtflamme nicht tasten und das wallende Meer in jeder Welle nicht als Solidum umfassen kann; daraus folgt aber nicht, daß unsre Seele sie nicht umfasse, nicht taste. Kurz, so wie Fläche nur ein Abstraktum vom Körper und Linie das Abstrakt einer geendeten Fläche ist; so sind beide ohne Körper nicht möglich.

1 ff. Vgl. den Entwurf Über die schöne Kunst des Gefühls Lebensb. II, 380, wo H. wider Diderots Behauptung im Blindenbrief, wenn der Blinde etwas schön nenne, so urteile er nicht, sondern spreche nur das Urteil der Sehenden nach, für ihn sei Schönheit, losgetrennt von der Nützlichkeit, nur ein leeres Wort, den Satz aufrecht hält: „Ein Blinder hat also wirklich ein Schönes und sagt kein Wort ohne Gedanken": abgeleitet ist er aus der Natur des tastenden Gefühls. — 9. William Hogarth (1698—1764), der bekannte Charaktermaler und Karikaturenzeichner (vgl. 312, 1 ff.), sucht in seiner Analysis of Beauty, London 1753 (deutsch von Chr. Mylius, „Zergliederung der Schönheit", London und Hannover 1754. „Verbesserter und Vermehrter Abdruck" mit Vorbericht von Lessing, Berlin und Potsdam 1754) das Wesen der Schönheit in der bloßen Form, und zwar ist ihm die Wellenlinie die Linie der Schönheit, die Schlangenlinie die des Reizes; aber nicht jede beliebige Wellen- und Schlangenlinie, sondern, wie er an begleitenden Figuren anschaulich macht, unter den verschiedenen möglichen Wellen- und Schlangenlinien nur je eine. S. Lessings Rec. d. Übers. Berl. pr. Ztg. 30. Mai 1754 u. d. Vorber. VI (D. Nat.-Litt. Bd. 63), 63 ff. VII (64), 54 ff. R. Zimmermann, Gesch. der Ästhetik S. 249—58. Vgl. S. 335 f. Kalligone I, 53 ff. (a. a. O. 44 ff.). — 15. An einer Reihe von 7 Schnürbrüsten macht Hogarth die Wirkungen der Wellenlinie anschaulich Taf. 1. Fig. 53, vgl. Kap. 9 (S. 24 der Berl. Ausg. der Übers.). — 18. die aufschwebende Lichtflamme, im Anschluß an eine Äußerung Michel Angelos hatte Giov. Paolo Lomazzo (1538—1600) in seinem zu Mailand 1585 erschienenen Trattato dell' Arte della Pittura, Scoltura e Architettura (L. I c. 1) die Form der Feuerflamme (fiamma del foco) als die zum Ausdruck der Bewegung geeignetste für die erklärt, durch welche eine Figur am schönsten werde (Si che quando la figura havra questa forma, sarà bellissima), daran knüpft Hogarth in der Vorrede an. Vgl. Kalligone I, 49 f.*) (a. a. O. 43), wo die Stelle aus Lomazzo gleichfalls ausgehoben ist.

Es ist sonderbar, daß Hogarth, der die Reiz- und Schönheitslinie, wie man sagt, erfand, so wenig Reiz und Schönheit malte. Seine Formen sind meistens häßliche Karikatur, aber voll Charakter, Leidenschaft, Leben, Wahrheit, weil diese auf ihn drang, weil die sein Genius lebendig erfaßte. Er zeigte thätlich, was die gesunde Theorie noch mehr bestärkt, daß alle Umrisse und Linien der Malerei von Körper und lebendigem Leben abhangen, und daß, wenn diese Kunst nur Anschein dessen in einer Flächenfigur giebt, dies nur daher komme, weil sie nicht mehr geben kann. Ihr Sinn und ihr Medium, Gesicht und Licht, verbieten, mehr zu geben; sie kämpft aber, so viel sie kann, mit beiden, um die Figur vom Grunde zu reißen und der Phantasie Flug zu geben, daß sie nicht mehr sehe, sondern genieße, taste, fühle. Folglich sind alle Reiz- und Schönheitslinien nicht selbständig, sondern an lebendigen Körpern, da sind sie her, da wollen sie hin.

Ich mache nur Eine Anwendung. Was für ein Wagstück also, eine flache Linie hinzumalen und auf sie Dinge zu bauen, die eigentlich nur aus dem treusten Genuß und Gefühl und Innewerden des leibhaften Körpers entspringen können? Vorausgesetzt, daß diese Linie treu ist (und wie schwer es sei, einen Körper zur Fläche, ein ganzes Lebende in die Figur einer Linie zu bringen, weiß jeder, der's versucht hat) gehört nun nicht noch immer der plastische Sinn dazu, die Linie wieder in Körper, die platte Figur in eine runde lebende Gestalt zu verwandeln? und wie wenige das können, mag Gott und die Physiognomik wissen! Es könnte über und gegen das, was Silhouette, Sbozzo, bloßer Umriß, gleichsam ein gezeichnetes Nichts ist, nie so viel Albernes gesagt sein, wenn allen Sehern Sinn beiwohnte, dies Nichts erst in ein treues Etwas zu verwandeln, ihm gerade nie mehr zu geben oder minder darin zu vermuten, als eben nur dieser Umriß, das umschränkte Nichts zeigt. Denn eben dazu sagt's so wenig, um, was es sagen soll, scharf, treu und ganz zu sagen. Und eben das ist das sicherste Kennzeichen, daß wir, was es sagt,

1 ff. Dieselbe Beobachtung Kalligone I, 54*) (a. a. O. 45). — 11—14. Vgl. Vom Gef. des Schönen 4 (Lebensb. II, 396 f.): „Nun bringe der Maler diese lebendige Natur [Landschaft] auf die Leinwand; sie muß auch leben! so viel Relief bekommen, daß wir sie fühlen" u. s. w. 6 (397): „Malerei ist nur recht eindrücklich, so fern sie Relief giebt; Relief Gefühl; also Gefühl", und allgemein heißt es in dem Entwurf „Vom Schönen", „Von Malerei" 6 (a. a. O. 409): „Leben, das ist Relief". — 29. Sehern, Betrachtern; vgl. zu T. III, 1, 37, 17.

verstehen, wenn wir's uns körperlich machen können, daß die Silhouette als Buste da steht, daß sie lebe. Da dies aber so schwer ist, da die Silhouetten so schrecklich untreu, nachlässig und unwissend gezeichnet werden, da nicht jedes Gesicht im Profil gleich redend ist, um eine gute Silhouette, d. i. gnug Glieder der Verhältnis zu geben, aus denen die ganze lebende Form erhelle, da eine bestochene, fliegende oder feindselige Phantasie im schwarzen oder weißen Fleck eines Schattenbildes eben so viel Spielraum findet, alles hinein zu schreiben, was ihr gefället; so ist wohl nächst Gott und dem Gelde im letzten Lustrum unsers Jahrhunderts nichts, womit so viel Mißbrauch, Abgötterei, Verleumdung, Betrug und Thorheit gespielt wird, als mit den Schattenbildern menschlicher Köpfe. Der erste Versuch der Malerei, den ein liebendes Mädchen machte und der ewig nur liebhabenden Augen und Händen überlassen sein sollte, die Silhouette ist jetzt den sieben Söhnen Scevas Preis gegeben, die alle den Teufel haben, und (wie sie sagen, Lavatern nach, das ist, ganz ohne seinen Blick, Geist und Herz) aus Silhouetten weissagen und richten.1) — Gebt mir ein, auch nur leidlich treues leibhaftes Kopf- und Brustbild, so tot es übrigens sei (denn es ist nur die Larve vom Toten), auch nur die merkbarsten Scherben davon, und meine langsame Einfalt mag euch eure glorificierte Ideale und Anubisgestalten, ausgemalte Silhouetten und silhouettische Gemälde noch eine Zeitlang gern schenken. —

Doch gnug geredet. Wir treten an eine Bildsäule, wie in ein heiliges Dunkel, als ob wir jetzt erst den simpelsten Begriff und Bedeutung der Form, und zwar der edelsten, schönsten, reichsten Form, eines menschlichen Körpers, uns ertasten müßten. Je einfacher wir dabei zu Werk gehen, und wie dort Hamlet sagt, alle Alltags-Kopien und das Gemal und Gekritzel von Buchstaben und Zügen aus unserm Gehirn wegwischen[m]): desto mehr

1) Apostg. 19, 13—16.
m) — all trivial fond records,
all saws of books, — [Haml. I. 5.]

5f. der Verhältnis (vgl. 340, 13; aber 339, 6. 340, 1. 17), nach dem älteren Sprachgebrauch des angehenden 18. Jh. ist dies früher nicht nachweisbare Wort weiblich (Weigand II, 9. 5). Das Geschlecht schwankt bei diesen Bildungen von alters her, nur überwiegt in älterer Zeit ebenso das Fem. (vgl. 54, 16. T. III, 1, 133, 29) wie jetzt das Neutr. J. Grimm, Gramm. II, 322 f. 326 f. III, 527. 551. — 13 f. Vgl. T. II, 408 zu Ged. 17, 1. In anderm Zusammenhange (Ursprung der Plastik) kommt H. auf das schon SWS. I, 15 benützte „Märchen" Kalligone II, 126 (a. a. O. 170) zurück. — 22 f. Der ägyptische Gott Anubis wurde in Menschengestalt mit einem Hundekopf dargestellt.

wird das stumme Bild zu uns sprechen und die heilige kraftvolle Form, die aus den Händen des größten Bildners kam und von seinem Hauch durchwehet dastand, sich unter der Hand, unter dem Finger unsers innern Geistes beleben. Der Hauch dessen, der schuf, wehe mich an, daß ich bei seinem Werk bleibe, treu fühle und treu schreibe! —

Was im Haupt, unter dem Schädel eines Menschen wohne, welche Hand kann es fassen! welch ein Finger von Fleisch und Blut diesen Abgrund inwendig gährender oder stiller Kräfte ertappen an der äußern Rinde! Die Gottheit selbst hat diese heilige Höhe, den Olympus oder Libanon unsers Gewächses, als den Aufenthalt und die Werkstätte ihrer geheimsten Wirkung mit einem Haine[n]) bedeckt, mit dem sie sonst auch alle ihre Geheimnisse deckte. Man schauert, wenn man sich das Rund umfaßt denket, in dem eine Schöpfung wohnet, in dem Ein Blitz, der da aus dem Chaos leuchtet, eine Welt schmücken und erleuchten, oder eine Welt zerschmettern und verwüsten kann. Die nordischen Völker nannten den Himmel Ymers Haupt und träumten ihn aus seinem Schädel entstanden; es ist wohl auch niemand, der, wenn die große und kleine Welt übereinstimmen und der kleine Mensch Begriff und Auszug der großen Schöpfung sein soll, die Ähnlichkeit dieses Gipfels, der Krone unsers Daseins, anderswo suchen werde, als dort, wo das unermeßliche Blau über Dunst und Wolken ein Abgrund wird, den nur Seine Hand umspannet und Sein Geist durchreget. Mich dünkt, hier ist alles Tiefe und Geheimnis und ob es gleich scheint, daß bei anstrengender Arbeit wir die Kräfte der Sinne und Lebensgeister näher ihren Pforten und ihrer Tafel, dem Auge und der Stirn; die ewigern Kräfte hingegen näher dem Mittelpunkt und endlich den Hinterteil des Haupts als die Wand fühlten, die dem ganzen Spiel der Sinnen

n) Das Haar.

17 ff. Beziehung auf diesen eddischen Schöpfungsmythus (J. Grimm, D. Myth. 4. A. S. 461), aber noch unsicher eingeleitet mit einem „Ich glaube", schon im II. Abschn. des Entwurfs Von der Bildhauerk. für das Gefühl (a. a. O. 372), der überhaupt mit diesem Teil der „Plastik" zu vergleichen ist. — 20 f. Nach der mystisch-kabbalistischen Anschauung ist der Mensch, die „kleine Welt" (Mikrokosmus), ein Abbild des Weltalls, der „großen Welt" (Makrokosmus) im kleinen, und enthält, nach demselben Gesetz gebaut, alle Bestandteile der letztern. Vgl. Düntzers größeren Faustkommentar S. 179 und die von Loeper zu Faust I^2, 77 und 1448 citierten Schriften. Wie Herder diese Anschauung in seiner Ältesten Urkunde verwertet, s. zu 339, 3 ff..

und Gedanken Rückhalt verlieh und Mauer schaffte; obgleich Zufälle und Krankheiten vieles hievon zu bestätigen scheinen, so ist doch offenbar dies innere Gewebe von zu verflochtner feiner Art, als daß man mit Huarte[o]) ein Konklave von Kardinalkräften zimmern, oder den innern Bau und Saft des Granatapfels nach seiner äußern Schale entwerfen könnte. Ahnden läßt sich allerdings vieles, und bei einem mit dem Beil zugehauenen, oder zum wässrigen Kürbiß hinaufgeschossenen, oder zur leeren Dunstkugel geplatteten, oder zu einem spitzigen Thersiteshöcker hinaufgeschrobnen,[p]) oder endlich gar zur brennenden Vulkanushöhle cyklopisierten Kopfe ahndet man mit Schauer. Mich dünkt indessen, das umfassende Gefühl fliehe die Linien. Die kleinste Wendung, das mindeste Weiterhinfühlen kann uns (sehr entschiedne Fälle ausgenommen) den bloß sonderbaren Menschen oft zum Gott, oder den Engel zum Teufel machen. Welcher Mensch weiß, was im Menschen ist, ohne der Geist des Menschen, der in ihm ist? Durch die kleine Höhle, Ohr, und durch das, was nur Anschein einer Pforte ist, Auge, kommen zwo Wunderwelten von Licht und Schall, von Wort und Bildern in unsern Himmel von Gedanken und Kräften, die das wartende Meer desselben wunderbar durchweben, es erheben, scheiden und teilen, daß die äußere Hülle dieses Schatzes, und wäre sie auch zart wie eine Seifenblase, nimmer statt eines sichern und ganzen Auslegers sein kann. Welcher Palast oder Kaste voll Geheimnisses hat aufgeschrieben, was in ihm wohne? und wo das Innere von der Natur ist, daß es nicht aufgeschrieben und von außen bemerkt werden konnte? Und was wäre dies eher, als die Wohnung und Werkstatt der geheimsten göttlichen Kräfte? Das Gesicht ist Tafel und spricht, was es sprechen soll: was tiefer liegt, was die Gottheit selbst mit Nacht bedeckte — scrutari, scire nefas.

Wie bedeutend indes selbst der Hain dieses Olymps, das Haupthaar, ist, mögen uns die alten Künstler in der so ver-

o) Exam. de ingenios [para las sciencias]. Cap. III.
p) Iliad. *B*. v. 219.

4. Joh. Huarte, spanischer Arzt des 16. Jh., erklärt in dem angeführten Buche, von dem bekanntlich 1752 eine deutsche Übersetzung Lessings erschien, die Verschiedenheit der Temperamente und der menschlichen Fähigkeiten zu den Wissenschaften aus den Körpersäften, und führt die Künste und Wissenschaften auf Gedächtnis, Verstand und Einbildungskraft zurück. Vgl. Lessings Vorrede VII (D. Nat.-Litt. Bd. 64), 38 ff. und die Lessingbiographien von Danzel (I^2, 311 f.) und Erich Schmidt (I, 182 f.). — 15 ff. 1. Korinth. 2, 11 (ohne nach älterm Sprachgebrauch als Konjunktion m. fg. Nom. = außer). — 29 f. Horaz Carm. III, 29, 30. I, 11, 1.

schiedenen Bearbeitung desselben an ihren Göttern und Helden zeigen. Über Phidias kam Jupiters himmlischer Geist, als die ambrosische Locke desselben im Homer sank und Erd' und Himmel sich bewegten. Wenn ein zornigschreitender Apollo, der von den Gipfeln des Olymps kommt,

χωόμενος κῆρ,
Τόξ' ὤμοισιν ἔχων ἀμφηρεφέα τε φαρέτρην·
Ἔκλαγξαν δ' ἄρ' ὀϊστοὶ ἐπ' ὤμων χωομένοιο,
Αὐτοῦ κινηθέντος·

unmöglich das Haar Alcides', selbst wenn dieser eben so zornig mit seiner Keule schritte; und eine Diana niemals das Haar der Venus oder Rhea haben kann; so würde, wenn uns nicht durch elende Kunst und Mode hier alle Natur und Ansicht derselben genommen wäre, der tägliche Augenschein diesen reichen Text der alten Künstler erklären. So wie ich noch keinen harten Mann mit weichem Haar, und kein wollenes Schaf mit Löwenmute gesehen habe, so wie beim jungen Hamlet, nach dem, was sein Name sagt, seine knotty soul bis in die Haare steigt und da die combined locks bildet, die nachher

As the sleeping soldiers in th' alarm
His bedded hairs, like life in excrements
Start up and stand on end —

so ist auch ihr natürlicher Wuchs, das Fallen oder Scheiteln oder Wirbeln der Haare von sonderbarer Bedeutung. Als Mahomed ins Paradies kam, sahe er den Moses mit Haaren wie Feuerflamme, den milden Jesus, als ob Milch und Wasser des Lebens ihm auf die Schultern flösse. Der Vater aller Götter und Menschen, mit krausem Kopfe, wäre lächerlich, nicht ehrwürdig: da könnte die schwere treffliche Locke, die vom erhabnen Scheitel herabfällt, nicht mehr den Olymp erschüttern. Wiederum gebe man einem Simson, wenn er die Philisternägel ausreißt, weiches fließendes Haar und sie werden wohl stecken bleiben. Ich weiß nicht, welcher Philosoph es bemerkt hat, daß die Menschen mit vielen Wirbeln auch krauser Gedanken sind, die sich nicht eher

2 ff. Zu 285, 8. — 6 ff. Il. I. 44 ff. — 17 ff. s. Name, nach der Adrostea II, 2, 312 (SWS. XXIII, 362) erwähnten Deutung Hammel. — Im folgenden hat H. die Worte des Geistes I, 5 im Auge: „I could a tale unfold, whose lightest word Would harrow up thy soul, . . . Make . . . Thy knotted (knotty die Fol.) and combined locks to part.“ — 20 ff. Die Königin zu Hamlet III, 4 nach dem Erscheinen des Geistes (21 f. Your b. hair ... Starts ... stands). — 30 ff. Richter 16, 13 f. — 34. Wirbeln, vom Haar wie Z. 24 und 320, 7: mit vielen krausen Locken.

ordnen und zur Ruhe legen, bis das liebe Alter freilich auch ihr Haar, wie ihren Sinn, schlichtet. Das alte Sprichwort, kurzer Sinn und langes Haar, ist bekannt und ist wahr, wie etwa ein Sprichwort wahr sein kann. Was wiederum ein ausfallendes, ein frühe bleichendes Haar für Eindruck bei dem, der es hat und der es sieht, mache, mag die Erfahrung zeigen. Wenn der Mandelbaum frühe blühet und die Höhe sich scheuet und kahl wird, so ist's wohl Krone, aber eine nur durch Sorgen errungene Krone. Oft glühet die Hitze das Haar weg und das Haupt steht, wie ein Berg in den Wolken, der höchste und über die andern wegsehend, aber nackt und traurig. Man sehe Swifts fürchterlich glänzende Glatze. — Wie angenehm und bedeutend ist an Kindern ihr Haupthaar. Wie bei Plato Sokrates mit Phädons, so spielt, dünkt mich, im Messias ein Engel mit Benonis Locke. Bei Weibern ist das Haar eine Decke der Zucht, die Schlingen und die Seidenbande der Amors, in deren jedem nach jenem alten orientalischen Wahn Myriaden der Engel wachen und wohnen. —

Das Haupt steht auf dem Halse: das ist, der Olympus auf einer Höhe, die Festigkeit und Freiheit, oder Schwanensanftheit und Weiche zeigt, wo sie ist, was sie sein soll: ein elfenbeinener Turm, sagt das älteste und wahreste Lied der Liebe. Der Hals ist's, der eigentlich exserieret, nicht was der Mensch in seinem Haupt ist, sondern wie er sein Haupt und Leben träget. Hier der freie, edle Stand, oder das geduldige Vorstrecken, ein Opferlamm zu werden, oder die starke Herkulesfeste, oder seine Mißgestalten, seine Krümmen und Verbergungen zwischen den Schultern, sein Bärenfett, samt dem Kalekutischen Unterkinne, und wilden Schweinsröcheln sind auch in Charakter, in That und Wahrheit unsäglich. Sowohl, was die Griechen den schönen Nacken, als was die Ungriechen Gurgel und Adamsapfel nennen, ist äußerst bedeutend.

Ich komme zum Antlitz des Menschen, zur Tafel Gottes und der Seele. Heilige Decke, verbirg mir den Glanz und zeige mir Menschheit.

6 f. Pred. Salom. 12, 5. — 13. Phaed. C. 38 p. 89 B. — 14. Dies scheint ein Irrtum zu sein: mindestens an den Benoni-Stellen findet sich nichts dergleichen. — 21. Hohelied 7, 4. Zu den mehrfachen Entlehnungen daraus mitten in der Deutung der menschlichen Formen an einer griechischen Bildsäule (313, 25) sei daran erinnert, daß Herders eigene von Bückeburg nach Weimar mitgebrachte Übersetzung und Erläuterung im selben Jahr wie die „Plastik" erschien: „Lieder der Liebe, die ältesten und schönsten aus dem Morgenlande Nebst vierundvierzig alten Minneliedern." Leipzig 1778 (SW. z. Rel. u. Theol. IV, 1 ff.). Vgl. Haym II, 83 ff. — 27. Unterkinn und 30. Gurgel und Adamsapfel (der Schildknorpel des Kehlkopfs), vgl. Von der Bildhk. für das Gefühl I f (a. a. O. 369).

Das Leuchten des Angesichts zeigt sich insonderheit auf der Stirn: da wohnet Licht, da wohnet Freude: da wohnt dunkler Kummer und Angst und Dummheit und Unwissenheit und Bosheit. Kurz, wenn wir Gesinnung des Menschen im reinsten Verstande (so fern sie weder bloß Sinn, noch schon Charakter ist) meinen, so ist, glaube ich, dieses die leuchtende eherne Tafel.

Ich bin zu einfältig, um philosophische und dichterische, politisch herrschende oder politisch dienende Stirnen zu sondern oder ins Kabinett zu reihen; aber das weiß ich nicht, wie je einem Anblickenden Eine Stirn gleichgiltig sein kann. Hinter dieser spanischen Wand singen doch einmal alle Grazien oder hammern alle Cyklopen, und sie ist von der Natur offenbar selbst gebildet, daß sie das Angesicht solle leuchten lassen oder verdunkeln. Im obern Teile der Stirn zeigt sich unstreitig entweder jene Stiersdummheit, die von Natur ein Brett hat und nachher so oft eherne Mauer genannt wird: jene Buckeln und Knoten, wie auf Cuchullins oder Achilles' Schilde, nur daß er, vielleicht zwar ein geerbter Väterschild, aber nicht mit der Figurenwelt Vulkanus' prangen möchte: oft ein biceps Parnassus, auf dem leicht zu schlummern ist, wenn man drauf ist. Oder jene flache Aufdachung, die auf dem Schindeldach gen Himmel steigt und der es nie an System mangelt. Oder endlich jene hohe Furchen Kronions oder Kronus', die sorgenvoll uns oft zu Wolken heben, ohne zu wissen, was wir da thun und treiben sollen. Oder endlich jene ὕλη, jenes repertorium universale, das sich meistenteils selbst nicht findet. Ich liebe mir die jugendliche griechische Stirn, die den Himmel niederdrückt und ihn nicht ins Unermeßliche wölbet. So wie der lieben Kindheit der Schleier der Haare über die Stirn fällt, daß dahinter der Same des Lebens in Zucht und Friede und seliger Dumpfheit wachse: so gehörte ein Bernini dazu, die perfrictam frontem wieder hervorzubringen und auch den Statuen

2ff. Stirn, vgl. V. d. Bildhk. f. d. Gef. Id. II, 1 (a. a. O. 367. 371 ff.). Kalligone I, 165 (a. a. O. 86). — 17. Cuchullin, ein Ossianischer Held (vgl. Fingal, Der Tod Cs.). — 19. Persius, Prol. 1 sq. Nec fonte labra prolui caballino, Nec in bicipiti somniasse Parnaso Memini, ut repente sic poeta prodirem. — 30. 319, 18f. Dumpfheit, der Zustand der noch nicht zur Klarheit über sich selbst durchgedrungenen Seele, im guten und üblen Sinne; oft bei Goethe, aus dem DWB. II, 1526f. Beispiele beibringt (vgl. bes. d. Ged. „Einschränkung", 1. Fassung, 1776, Z. 13 und Loepers Anm. I^2, 326 und 273 zu „Christel" Z. 1.) — H. an Hamann (1781) 170, 10f. Hoffm.: „meine Jugendzeiten, die ich in ... vergnügter Dumpfheit hinbrachte". Bernini, Giov. Lor. Cav. (1598—1680), Baumeister und Bildhauer, in der Plastik Manierist und Gegner der Nachahmung der Antike. Die Abneigung gegen den berühmten Künstler hat H. wohl von Winckelmann. — 31. Die perfricta frons Martial XI, 27, 7.

den Scheitel wegzureißen, der ja uns freilich minder als die seligen Götter kleidet. Seit es den Klugen der Welt oft selbst an Licht fehlt, haben sie den brettdurchbohrenden Blick nötig, es von der Stirn andrer zu lesen, die vielleicht gerade für sie kein Licht haben, und so hat sich rechts und links die aufgestriegelte glatte Mode tief hinunter verbreitet. Wer in einer Illumination nicht viel Licht hat, thut am besten, wenn er sein Stümpchen vors Fenster stellet oder etwa gar sein Kaminfeuer dahin trägt: so geht's oft mit dem Licht unsrer Stirnen. Sie glänzen, daß man sich daran weder freuen noch wärmen kann, und oft das Licht der Johannswürmer lieber hätte. —

Wo sich die Stirn heruntersenkt, scheint Sinn in den Willen überzugehen. Als Juno den Herkules im Olymp sahe, mußte sie, dünkt mich, zuerst von dem Knoten seiner Stirn versöhnt werden, den sie ihm durch alle Sorgen und Gefahren und Kümmernisse ihres weiblichen Verhängnisses da aufgeballt hatte. Hier ist's, wo sich die Seele zusammen zieht zum Widerstande: das sind die cornua addita pauperi, mit denen er entweder in seliger Dumpfheit blind gehet und trifft, oder, wie jener indianische Götze, das versunkne Gesetz aus dem Schlamme des Abgrunds hinaufholet. Wenn's auch nur Winkelmanns Traum wäre, daß der schöne Torso des Herkules sich da auf seine Keule senke und in die erheiterte Stirn den Traum des mühseligen Erdenlebens rufe, — gewiß so ist's ein schöner Traum, und ich habe noch keinen Ochsen am Pfluge oder einen Herkules am Ruder des Staats gesehn, dem diese Stützen seiner Ruhe und diese Waffen seines Streits gemangelt hätten. Oft sind sie schon an Säuglingen da und prägen ihr Schicksal, von dem denn freilich das aufgeschlagne Buch, die flache, lichte, runde, hellumgrenzte Stirn kein Wort weiß. —

Unter der Stirn steht ihre schöne Grenze, die Augenbrane: ein Regenbogen des Friedes, wenn sie sanft ist, und der aufgespannte Bogen der Zwietracht, wenn sie dem Himmel über sich

11. Johannswürmer, dieselbe Form SWS. XXIX, 366*) (vgl. 364). Zu Ged. 63, 40 (T. II, 453). — 12. Vgl. Bildhk. f. d. Gef. I d. II, 4 (a. a. O. 367. 376). — 14. a. a. O. I f (368): „Der Knoten zwischen den Augenbranen ist hart, redend für die Tiefe und die Stärke der Seele." — 18. Horaz, Carm. III, 21, 18. — 21 ff. Schon in der „Beschreibung des Torso" Bibl. d. sch. W. V, 38 (Versuch einer Allegorie S. 157. SW. Eisel. I, 231 § 14), bes. aber Gesch. d. K. X, 3 § 16 (Eisel. VI, 97); vgl. H. Ged. 57, 33 ff. (T. II, 439 SWS. XXIX, 299). Denkm. J. Winkelmanns S. 27 (Einl. LIV). — 31. Augenbrane, zu 108, 33. — 32. Friedes, die alte seit d. 16. Jh. verdrängte st. Form (DWB. IV, 1, 182).

Zorn und Wolken sendet. In beidem Falle also Verkündigerin der Gesinnung und Bote des Himmels zur Erde. Was vom Haar allgemein gesagt wurde, gilt von diesem Faden der Haare, sie mögen Furie oder Grazie sein, auszeichnend. Hier wohnen gewiß Engel in jedem friedlichen sanften Härchen; oder Flammen steigen auf ihnen empor. Was an ihnen die Halbkugeln, die Igelborsten, die Wirbel, die Grecque-Figuren für Eindruck machen, kann wohl keine Feder schreiben. Und wie schwimmt gegenteils Auge und Hand so sanft die linde friedliche Augenbrane hinunter! sie gleitet hinab, wie der Kahn des Lebens in schöner Morgen- oder Abendröte. Ich weiß nicht, was für ein Wink dem Verständigen angenehmer, anziehender sein könne, als hier ein scharfer, fester und doch sanfter Winkel zwischen Stirn und Auge. Er giebt dem Profil einen unaussprechlich interessanten Zug und ist der Hügel, auf dem sich Genien und Grazien sonnen, um sich in die Quelle des schattenumkränzten lieblichen Auges zu tauchen.

Das griechische Profil ist so berühmt, daß ich mich scheue, davon zu reden. Jeder Connoisseur weiß, daß es der gerade Schnitt von Stirn zu Nase sei, der, weil er griechisch ist, wohl sehr schön sein müsse. Wenn er ihn nachher an lebenden Personen sieht und da nicht so schön findet, so schreibt er etwa, wie jener Schneider in den Kalender, es sich in seinen Volkmann oder Richardson an: „schön; aber nur an griechischen Statuen, weil sie Stein sind"; und damit hat seine Kennerschaft ein Ende. Notwendig muß in der lebenden Natur eine Ursache der Schönheit liegen oder sie ist auch nicht in der toten; und wer verkennete sie dort? Wer fühlt nicht, daß eine Nase, mit ihrer Wurzel tief unter die Stirn gebogen, gleichsam einen dürftigen Anfang habe, und daß der Lebensothem, der zur Seele kommen soll, sich da wie durch Höhle und Abtritt winde? Wer fühlt nicht gegenteils die unzerstückte Form, und daß so fort unter der Stirn das ganze übrige Gesicht Erhabenheit, Runde, großen Blick und festere Cälatur erhalte, wenn dieser Bug der Nase kein Grabensprung ist? endlich und ohn' alle diese Künstelei, wer hat noch nie das Thron-

1 f. Bildhk. f. d. Gef. I d (a. a. O. 367). Kalligone I, 165 (a. a. O. 86); vgl. oben S. 300, 15 ff. — Über d. Sing. beidem vgl. DWB. I, 1363 f. 4). — 7. Wirbel, vgl 316, 34 u. Anm. — 17 ff. Vgl. Bildhk. f. d. Gef. I f. II, 3 (a. a. O. 368. 375). — 22. J. Volkmann, Historisch-kritische Nachrichten von Italien (3 Bde. Leipzig 1770. 2. Aufl. 1777), ein damals beliebtes Reisehandbuch, das auch Goethe auf seiner ital. Reise benutzte. — 23. Jonathan Richardson, An account of some of the statues, bas-reliefs, drawings and pictures in Italy, France etc., with remarks (1722; auch franz.).

mäßige einer Junonischen Nase, oder das unendlich Freie, Vor sich sehende, Hinduftende einer Nase des Apollo gemerket? Wie vielleicht nur Ein Himmelsstrich ist, der dies Profil in Menge bildet, und der Wälschen Vorwurf nicht so ganz ohne Grund sein mag, daß jenseit der Alpen die Schönheit der Form erliege, ob ich's gleich, wenn die Sache selbst wahr wäre, mehr auf Stammcharakter des Volks als auf Einwirkung des Landes und Klima gäbe: so halte ich doch dafür, daß es bei dem Künstler nicht ohne Veredlung dieses Zuges abging, wieviel Anlage derselbe im Volk um sich her hatte. Die Nase giebt dem ganzen Gesicht Haltung, sie ist die Linie der Festigkeit und gleichsam das Scheidegebirge an Thälern zu beiden Seiten; die Kunst mußte also bald gewahr werden, daß mit ihr für das Ganze alles gewonnen oder verloren sei. Und da erhub sich denn das Profil, das noch jetzt, nach jener Sprache des Hohenliedes, wie ein Lustbau stehet, der von der Höhe Libanus' nach den schönen Gegenden Damascus' schauet. Nicht der mindeste Teil dieses unedlen Gliedes, das wir kaum zu nennen wagen, ist unbedeutend. Die Wurzel der Nase, ihr Rücken, ihre Spitze, ihr Knorpel, die Öffnungen, dadurch sie Leben atmet, wie bedeutend für Geist und Charakter! Nur ist auch hier das Hinschreiben einzelner Züge zu sehr dem Mißbrauch und Mißverstande unterworfen; deute sich selbst, wer will und kann.

Die Augen betrachte ich hier nur tastbar als Gläser der Seele und Brunnen des Lichts und Lebens. Sie liegen zwischen Büschen eingefaßt und geschlossen: und eben das blinde Gefühl entdeckt's schon, daß ihre schöngeschliffene Form nebst Schnitt und Größe nicht gleichgiltig sei. Eben so merkwürdig ist's, wie sich unten der Augknoche starr bäume oder sanft verliere? und ob die Schläfen eingefallene Grabhöhlen oder zarte Ruhestätten sind, auf denen der Finger des Bluts und Lebens schlage? Überhaupt ist die Gegend, wie Augenbrane, Nase und Auge sich verhält, die Gegend des Winks der Seele in unserm Gesicht, d. i. des Willens und praktischen Lebens.

Den edlen, tiefen, verborgenen Sinn des Gehörs hat die Natur seitwärts gesetzt und halb verborgen; der Mensch sollte

6ff. Vgl. das vierte Kap. des ältern „Kr. W." SWS. IV, 203ff. (Einl. II). — 15f. Hoheslied 7, 4. — 16. Libanus, die lat. Form für Libanon (sicut turris Libani: Vulg.). — 23ff. V. d. Bildhauerk. f. d. Gef. II, 2, 4 (a. a. O. 373f. 376). — 31ff. Vgl. Kalligone I, 165 (a. a. O. 86).

nicht mit dem Antlitz für andre, sondern mit dem Ohre für sich hören. Auch blieb dieser Sinn, so wohlförmig er da steht, ungeziert: Zartheit, Ausarbeitung und Tiefe ist seine Zierde; weh ihm, dem große Lappen des Elefanten zu beiden Seiten herabhangen, oder weise Midasbrabeymen zu beiden Seiten getürmt sind: der muß *wohl* hören und urteilen, denn seine Ohren sind groß. — Übrigens überlasse ich's den Naturkundigen, ob dieser Sinn durchs Anpressen und Nichtüben nicht so verloren habe, wie das Gesicht durchs Stubenblinzeln und Brillenbrauchen. Ist dies; so kann, was schädlich ist, niemals schön sein.

Endlich komme ich zum *Unterteil* des Gesichts, den die Natur beim männlichen Geschlecht abermal mit einer Wolke umgab, und mich dünkt nicht ohn Ursach. Hier sind die Züge zur *Notdurft*, oder (welches mit jenem eigentlich eins ist) die Buchstaben der *Sinnlichkeit* im Gesicht, die bei dem Manne bedeckt sein sollten. Jedermann weiß, wie viel die *Oberlippe* über *Geschmack*, *Neigung*, *Lust-* und *Liebesart* eines Menschen entscheide: wie diese der Stolz und Zorn krümme, die Feinheit spitze, die Gutmütigkeit ründe, die schlaffe Üppigkeit welke: wie an ihr mit unbeschreiblichem Zuge Liebe und Verlangen, Kuß und Sehnen hange und die Unterlippe sie nur schließe und trage: ein Rosenkissen, auf dem die Krone der Herrschaft ruhet. Wenn man etwas artikuliert nennen kann, so ist's die Oberlippe eines Menschen, wo und wie sie den Mund schließt: und wenn dieser von Ambrosia der Liebe und von Nektar der Svade duftet, so ist jene gewiß das Zünglein der Wage, die ihm die Götterspeise zuwägt.

Außerordentlich bedeutend ist's bei einem Menschen, wie bei ihm die *Zähne* fallen und wie sich seine Backe schließt. Ob er ewig knirsche und grinse? oder bei jeder Öffnung den rictum leonis, das *χάσμ' ὀδόντων* mache, das eine unausstehlich freundliche Zerrung ist? oder alles schlaff hange, und statt einer vollen Lieb- und Überredungduftenden Rose, ein Mundlappe da sei? Ein reiner, zarter Mund ist vielleicht die schönste Empfehlung des gemeinen Lebens: denn, wie die Pforte, so glaubt man sei auch der Gast, der heraus tritt, das Wort des Herzens und der Seele.

5. *Midasbrabeymen*, die Eselsohren, die der phrygische König Midas zum Lohn für sein ungeschicktes Urteil bei dem Wettstreit zwischen Apollo und Pan erhielt (Ovid, Metam. XI, 145—79), werden hier ironisch als *βραβεύματα* (spätgr. = *βραβεῖα*), Preis (praemium) bezeichnet. — 6 f. Vgl. 214, 24 ff. 215, 17 f. — 30. *χάσμ' ὀδόντων*, Anacr. 24, 4 (Bergk, Poet. lyr. gr. III[4], 311).

Der Ausdruck: an jemandes Munde hangen; die zwo Purpurfäden des Hohenliedes, die süßen Duft atmen: das Sprichwort vom verschloßnen und offnen Munde, ist, dünkt mich, lauter physisches Leben. Hier ist der Kelch der Wahrheit, der Becher der Liebe und zartesten Freundschaft.

Die Unterlippe fängt schon an, das Kinn zu bilden, und der Kinnknochen, der von beiden Seiten herabkommt, beschließt es. Es zeigt viel, wenn ich figürlich reden darf, von der Wurzel der Sinnlichkeit im Menschen, ob sie fest oder lose, rund oder schwammig sei? und mit welchen Füßen er gleichsam im Erdreich stehe? Da das Kinn die ganze Ellipse des Angesichts ründet, so ist's, wann es, wie bei den Griechen, nicht spitz, nicht gehöhlt, sondern ununterbrochen, ganz und leicht herabfließt, der echte Schlußstein des Gebäudes, und die Mißbildung an ihm ist fürchterlich anzuschauen. Wenn's hier vorgebogen steht, als ob die Natur den Kopf an dieser Handhabe gebildet und nachher zornig weggeworfen habe: wenn es hier nichts ist und sich verkriecht — doch gnug, und schon zu viel über diese Teile gesprochen, die, da sie tiefe Sinnlichkeit reden, auch so wenig deutlicher Sprache fähig sind. Die Natur umhüllete sie beim Manne, und auch unsre Beschreibung soll sie weiter umhüllet lassen.

Wir sollten statt dessen beim Manne vom Bart reden, von dem wir jetzt aber nichts mehr reden können, als etwa wie oft und sehr er das Messer stumpf macht? Die Juden, in ihrem alten Buche Sohar, haben viel Geheimnisse von ihm, von seinen Straßen, Wegen und Winkeln, hinter denen, wo es nicht mißdeuteter Buchstabe der Schrift ist, manches Physische stecken mag, das wir jetzt nicht verstehen. Mode und Lebensart wollen's, daß wir, wie die Weiber, am Kinn ewig Jünglinge und Kinder, nur mit einem Stoppelfelde männlicher Jahre und auf dem Haupt ewig gepuderte Greise oder kahle Grindköpfe mit einer Haarmütze sein sollen. Als wenn uns die Natur nicht so etwas hätte geben oder nehmen können, wenn sie's gewollt hätte! —

Bei den übrigen Teilen des menschlichen Körpers kann ich kürzer sein, denn das Gesicht war schon ihr Auszug. Wie auf der

1 f. Hohel. 4, 3 nach Hs. Übers. (zu 317, 21) a. a. O. 24: „Wie ein Purpurfaden deine Lippen." (Luther: „Deine Lippen sind wie eine rosinfarbene Schnur." Vulg.: Sicut vitta coccinea labia tua.) — 2. Unter den vielen Sprichwörtern bei Wander ist keins, das ich hierher beziehen möchte. — 25. Zu T. III, 1, 144, 7. — 35 ff. Vgl. 339, 3 ff. u. Anm. (bes. 340, 12 ff.)

Stirn Gesinnung herrschte, so birgt die Brust die edlern Eingeweide und ist ihrer Zeuge. Ein Mensch von freier Brust wird in aller Welt für frei und edel gehalten: man traut ihm etwas zu, er kann doch atmen. Das pectus hirsutum, der eherne Panzer um die Seele ist allen Nationen und Sprachen Sprichwort; dagegen die eingebogne, zusammengeklemmte, keuchende, schon von Natur sich verbergende Tersitesbrust auch ein natürliches Omen ist von eingeschlossenem, zusammengekrümmtem, kriechendem Mute. Oft hat der dennoch edle Mann vieles durch Grundsätze überwunden: Gott hat ihm, wie der Koran sagt, Raum in der Brust gemacht und Luft verschafft vor seinen Drängern; noch öfter aber wird Mut simuliert und politische Klugheit soll ersetzen, was uns an ihm unersetzlich fehlet. Da bekannt ist, daß nichts hiezu so sehr beiträgt, als das liebe Sitzleben, das arbeitende Kriechen auf der Brust und nicht einmal auf dem Bauche: so haben's auch alle Barbaren, d. i. alle Nationen, die noch in freier Natur lebten, erkannt, was dies Leben auf Körper und Geist wirke. Es verdumpft die Stimme und stumpft das Auge, noch mehr aber Sinn und Seele. Zagend schwebt das Herz in seiner engen verdrückten Höhle, glaubt jeden Augenblick zertreten zu werden und kriecht nach Speise und Verleumdung. Welcher Freund, der sein Haupt an diese Brust lehnen und sagen könnte: du bist mein Fels! welcher hilflose Unterdrückte, der sich an ihr aufrichten könnte und sagen: hier wohnt Zuflucht! Desto weiser aber sind wir im Haupt und geschäftig mit Mund und Fingern. —

Dem Weibe gab die Natur nicht Brust sondern Busen, schlang also, da hier Quellen der Notdurft und Liebe für den zarten Säugling sein sollten, den Gürtel des Liebreizes um sie und machte, wie's ihre mütterliche Art ist, aus Notdurft Wollust. Des Mannes Brust ist einförmiger, stärker, edler, vollkommen: der Busen des Weibes ward zarter, völliger, gewaschen mit Milch der Unschuld und gekrönt mit der Rose der Liebe. So lange diese ein Knöspchen blühet und der unreife Hügel zur Ernte wächst,

4. [Herculis] hirsutum pectus Properz V, 9, 49. — Zu 6—9. 21—24 vgl. Kalligone I, 165 f. (a. a. O. 86). — 7. Il. II, 217 f. — 10 f. Eine Koranstelle (Sure 20), auch Goethe von seinem „Mahomed" her (Schöll, Briefe und Aufsätze S. 148 f.) geläufig: in dem Br. v. Juli 1772, der voll ist von Herders Einfluß, schreibt er diesem (Aus Hs. Nachlaß I, 40. D. j. G. I, 308. Weimar. IV, 2, 17, 13 ff.): „Ich möchte beten, wie Moses im Koran: Herr, mache mir Raum in meiner engen Brust!" („erweitere meine Brust" d. i. stärke mich, nach der gleichlautenden Wiedergabe Th. Arnolds, 1746 S. 360, und Ullmanns S. 259, enlarge my breast G. Sale, 1734, dessen englische Übersetzung der Arnolds zu Grunde liegt).

schlang die Grazie der Jungfrauschaft ihren Gürtel um dieselbe, in der nach der Beschreibung jenes Dichters Liebe und Verlangen wohnen. Wenn der Trank der Unschuld bereitet ist und der Unmündige an den Quellen der ersten Mutter- und Kindesfreude hanget, und seine kleine Hand sich an sie schmieget und tappet und gnug hat, und Mutter und Kind sich eins fühlen am Baume des süßen Lebens: welcher Unmensch, der hier nicht fühle und ein verlornes Paradies der Unschuld ahnde! —

Wenn schon Winkelmann es beklagte, daß er nicht für Griechen schreibe und also vieles müsse verschweigen: so habe ich diese Vorsichtigkeit leider! noch mehr nötig, kann also auch nur mit wenigen Zügen reden. Wie die Brust die edlern Teile barg und ausdruckte, so ist von den ältesten Zeiten und Philosophen an der Bauch als Sitz der Begierden betrachtet worden. Darauf beziehet sich jene edle Beschreibung Winkelmanns von dem, was Bauch des Bacchus heiße: die jugendliche Nüchternheit und Mäßigkeit und sanfte, wie aus einem schönen Traum erwachte Fülle, deren Gegenteil eine Form und ein Zustand ist, der selbst in der Beschreibung widert. Es war dort Fluch der Ausschweifung und Folge des Wassers der Bitterkeiten, daß der Bauch schwelle und die Lenden schwinden;[q]) fürs untreue, wollüstige Weib gewiß die größte Strafe! Es ist Beschreibung des ältesten Liedes der Unschuld und Liebe:[r]) daß der Bauch sei ein schwebender Weizenhügel, der Nabel ein runder Becher, dem's nimmer an Getränk mangelt, der nimmer verlechzt und nimmer übersprudelt von Freude; ja die weise Mäßigkeit und Furcht Gottes sollte, wie abermals das älteste Sittenbuch[s]) sagt, selbst dem Nabel gesund sein und erquicken die Gebeine. — Wir höhnen jetzt über diese Beschreibungen der Einfalt, so wahr sie sind. Wir machen uns Schürze von Feigenblättern, wie jene Ersten, und meistens auch aus derselben Ursach. Ich schweige also und spreche nur noch Ein Wort von Rücken, Hand und Fuß.

Wie an allen, so haben die Griechen auch an diesen Teilen das Schönste gekannt und gebildet. Wenn der schöne Nacken bei Bacchus herabfleußt, und Venus aus dem Bade mit ihrem ge-

q) 4. Mos. 5, 21—27.
r) Hohelied 7, 2.
s) Sprichw. 3, 8.

2. Homer, Il. XIV, 216. — 15. Gesch. d. K. 5, 1 § 23 (mit Bez. auf Anacr. 16, 33, Bergk III⁴, 308) Siſ. IV, 117 (vgl. I, 232 § 18. IV, 122 § 28).

bognen Rücken der Taube herauftritt, und der schöne Torso da sitzt und sinnet — doch wie kann ich beschreiben? und was hilft beschreiben, wenn man nicht selbst sieht und das schöne Gebirge hinabgleitet? Und wie über der Hüfte sich der Rücken in Weiche verlieret! Prometheus und Pygmalion, konnten sie anders als umschlingend das schöne Gebilde, das zarte Verfließen auf jeglicher Stelle gebildet haben? Und die Hüften, nach der Sprache jenes alten Buches der Unschuld, zwo Spangen von Meisterhand, und die Schenkel Apollos als Marmorsäulen, und das Knie ohne todgelösete Knöchel, als wäre es aus weichem Thon geblasen, und die Wade des Fußes weder hangend noch angeklebet noch dürftig; ein strebender Muskel voll Jugendtritt und Stärke. Der Fuß endlich, belebt bis zum kleinsten Gliede, nicht losgetrennt vom Ganzen und etwa als der Schuh eines Gewürmes angezogen, sondern eins mit allem, das Ganze auf ihn hinabfließend und er das Ganze tragend. Und wie die Schenkel zu Marmorsäulen, so wand Mutter Natur die Arme zu zarten Cylindern und umschlang sie mit dem ersten Brautkranz der Liebe. Und schonte die Spitze des Bogens, und ließ am Weibe die Hand sanft hinabfließen, in kleine Cylinder. Und bepolsterte sie von innen in jedem sammetnen Mäuschen und in jedem Blumenbusche der Fühlbarkeit, der auf Gefühl wartet, mit dem ersten Druck der Liebe. Und machte jedes Glied wächsern und beweglich und regsam, den Finger fast zu einem Sonnenstrahl, und die milchgewaschene Höhe der Hand zum ungeteilten und gliedervollen Hügel voll Rege, voll umfassenden Lebens. Und wie der Arm des Mannes strebet! Muskeln seine Siegskränze und Nerven seine Bande der Liebe. — Mächtig und frei gehn sie von den Schultern hervor, die Werkzeuge der Kunst und Waffen der Tugend. Sie sind da die Brust zu schützen, Geliebte, Freund und Vaterland zu umschlingen, ans Herz zu drücken, und zu verteidigen. Und die Hand ein Gebilde voll feinen Gefühls und tausendförmiger organischer Übung. Und wie edel der ganze Bau da steht: Angesicht, Stirn und Brust zeigend und mit seinen Schenkeln schreitend! Schauerlich groß sind wir gebildet,[t]) kunstreich unser Gebein gezählt und gefüget, und unsre Nerven geflochten, und unsre Adern als Lebensströme geleitet.

t) Ps. 139, 14.

1f. Vgl. 319, 21ff. u. Anm. — 8f. Hohel. 7, 1. 5, 15. — 9f. Knie — Knöchel, vgl. 299, 4ff.

Aus Leim gemacht, und wie zarte Milch gemolken und wie Käse sanft geronnen und mit Haut bekleidet und mit Othem Gottes beseelet.[u]) Gebildet (πεπλασμένοι) um und an, und unser Gebilde (πλάσμα) Form von regenden Lebenskräften des obersten Bildners[x]): kurz die Wahrheit des ältesten Orakels über unsern Ursprung[z]): Ἔπλασεν ὁ Θεὸς τὸν ἄνθρωπον, χοῦν ἀπὸ τῆς γῆς. καὶ ἐνεφύσησεν εἰς τὸ πρόσωπον αὐτοῦ πνοὴν ζωῆς, καὶ ἐγένετο ὁ ἄνθρωπος εἰς ψυχὴν ζῶσαν.

Vierter Abschnitt.

Die Absicht des Vorigen ist wohl weder Lobrede der Schönheit, noch Beschreibung der Antike, am wenigsten Physiognomik gewesen, da ich weder Künstler, noch Antiquar noch Physiognom bin, und allgemeine unbestimmte Ausdrücke zu keinem von dreien etwas beitragen. Der simple Satz war meine Absicht: „daß jede Form der Erhabenheit und Schönheit am menschlichen Körper eigentlich nur Form der Gesundheit, des Lebens, der Kraft, des Wohlseins in jedem Gliede dieses kunstvollen Geschöpfes, so wie hingegen alles Häßliche nur Krüppel, Druck des Geistes, unvollkommene Form zu ihrem Endzweck sei und bleibe". Die Wohlgestalt des Menschen ist also kein Abstractum aus den Wolken, keine Komposition gelehrter Regeln oder willkürlicher Einverständnisse; sie kann von jedem erfaßt und gefühlt werden, der, was Form des Lebens, Ausdruck der Kraft im Gefäße der Menschheit ist, in sich oder im andern fühlet. Nur die Bedeutung innerer Vollkommenheit ist Schönheit.

u) Hiob 10, 9—11.
x) Hiob 33, 4—6.
z) 1. Mos. 2, 7.

1. Leim, zu 238, 29. — 14 ff. Vgl. den Entwurf „Die schöne Kunst des Gefühls" Lebensb. II, 380 f., wo bereits das plastisch Schöne als „fühlbare Form des Guten und Bequemen", das Zweckmäßige als „fühlbarer Begriff der Vollkommenheit", das Häßliche als „fühlbarer Mangel der Vollkommenheit, oder gar fühlbarer Begriff der Unvollkommenheit" gefaßt wird. (Allgemeiner Schönheit als „sinnliches Gefühl des Vollkommenen". Vom Gef. des Schönen 12., a. a. O. 401. „Schöner Körper ist sinnliche Idee von Vollkommenheit" ebenda 14. S. 402; vgl. die Bemerkungen bei Winckelmanns Gedanken a. a. O. 414 f.) Die Sätze, daß Form der Schönheit eigentlich nur Form der Gesundheit, Schönheit die Bedeutung, der sinnliche Ausdruck der Vollkommenheit zum Zwecke sei, betont H. auch noch in der Kalligone wiederholt (I, 71. 140. 142 ff. 212 ff. II, 45; a. a. O. 51. 76. 77 f. 102—104. 140) und verficht sie gegen Kant. Sie führen auf Baumgarten zurück.

Um Wiederholungen zu vermeiden, lasset uns die vorhergezeigte Menschengestalt in Handlung setzen, und wir werden gewahr, jedes Glied spreche und je mehr es seinem Zweck entspricht, um so vollkommener und schöner sei es. Bildet einen Philosophen und gebet ihm eine Stirn, die nicht denkt, einen Herkules und senkt ihm keine Kraft zwischen die Augenbranen, noch in den Hals, noch in die Brust, noch in den ganzen Körper: eine Venus, und mit abscheulichem Profil, hangenden Brüsten und hangendem Munde: einen Bacchus der Alten, wie er auf unsern Weinfässern sitzt; jedes gemeine Auge wird hier in Handlung fühlen, was ein feiner Sinn in den Gestalten an sich, auch ohne Handlung, gefühlt hätte, nämlich, daß sie ihrem Zweck nicht entsprechen, daß eine Göttin der Liebe ohne Reiz, eine Diana ohne keusche Schnelle, ein Apollo ohne Jugendmut und Stolz, ein Jupiter ohne Hoheit und Ehrfurcht abscheuliche Geschöpfe sein. Was nun in einzelnen Charakteren und Handlungen zutrifft, muß gesammlet auch allgemein wahr sein: denn alles Allgemeine ist nur im Besondern, und nur aus allem Besondern wird das Allgemeine. Schönheit ist also nur immer Durchschein, Form, sinnlicher Ausdruck der Vollkommenheit zum Zwecke, wallendes Leben, menschliche Gesundheit. Je mehr ein Glied bedeutet, was es bedeuten soll, desto schöner ist's, und nur innere Sympathie, d. i. Gefühl und Versetzung unseres ganzen menschlichen Ichs in die durchtastete Gestalt ist Lehrerin und Handhabe der Schönheit.

Wir finden daher, daß jedesmal, wo Eine Form, Ein Glied vorzüglich bedeuten soll, da trete es natürlich den andern etwas vor: es beut sich gleichsam selbst und zuerst und vorzüglich der tastenden Hand dar. Lasset eine Figur denkend, sinnend da stehn; so gleich senkt sich das Haupt, das ist, die untern Teile des Gesichts ziehen sich wie in den Schatten zurück, und die Stirn wird Hauptteil. Auch ohne Finger an der Nase sagt die Gestalt: ich denke. Laßt einen Imperator vor sich sehen, daß sein Blick befehle; sofort wird dieser Blick das laute Wort des Gesichts, das Auge wird Hauptteil: daher sind auch an der Juno die Augen so schön und groß gebildet, denn es ist der königliche Wink ihres Daseins

ast ego regina Deum —.

3. jedes Glied spreche, vgl. Kalligone I, 176. II, 134 f. (a. a. O. 90. 173). — 28 ff. Vgl. Bildhauerk. f. d. Gef. II, 5. 6 (a. a. O. 377 ff.). — 36. Vergil Aen. I, 46.: Ast ego, quae divum incedo regina, etc.

Laßt einen Apollo Zorn fühlen und schreiten: so fort treten die Teile seines Körpers hervor, die edles Selbstgefühl und Gang zu seinem Zwecke andeuten: die Nase weht lebenden Othem und macht Raum vor sich her: die Brust, ein schöner Panzer, wölbet sich edel: die mutigen, längern Schenkel schreiten: die andern Glieder ziehn sich gleichsam bescheiden zurück, denn sie sind nicht in der Handlung. Eine Gestalt soll verlangen, bitten, wünschen, flehen mit ihrem Munde; unvermerkt beugt dieser sich sanft vor, daß auf ihm Hauch, Gebet, Verlangen, Wunsch, Kuß schwebe. Selbst bis zum Ohre, wenn es horcht, erstreckt sich diese feine Bewegung und Andeutung. Die Form des handelnden Gliedes spricht immer: ich bin da, ich wirke. Und ist dies im feinen, zarten Gesicht, um so mehr ist's im ganzen Körper. Wie kann die Hand befehlen, ohne daß sie sich erhebe und ihr Amt andeute? wie kann die Brust sich darbieten und schützen, ohne daß sie unvermerkt vortrete und spreche: ich bin gewölbet. Ein schöner Bauch blähet sich nicht: aber natürlich sinkt Bacchus in eine ihm vorteilhafte Stellung: er lehnt sich sanft an mit dem Arme, daß seine schöne Weiblichkeit in Rücken und Brust, in Bauch und Hüften in ihrer bedeutenden Sprache rede. Und dies alles sind keine Kunstregeln, keine studierte Übereinkommnisse, es ist die natürliche Sprache der Seele durch unsern ganzen Körper, die Grundbuchstaben und das Alphabet alle dessen, was Stellung, Handlung, Charakter ist und wodurch diese nur möglich werden. — —

Also weiter. Hat die Natur unsre Menschheit nicht zum toten Meer, zum Stillstande einer ewigen Unthätigkeit und gefühllosen Götterruhe, sondern zu einem bewegten, ewig sich regenden Strome voll Kraft und Lebensgeistes machen wollen; so sehen wir, auch von außen konnte ihr Werk keine plastische Larve und Maske einer schönen ewigen Unthätigkeit sein, sondern Lebenswind mußte die Formen beleben. Sofort wird die Schönheit Kraft, Bedeutung in jedem Gliede. Statt des Abstrakts in Wolken, das kein Auge gesehn und kein Ohr gehört hat, wird sie auch bei Göttern und Göttinnen Konkret d. i. Charakter dieses Gottes und keines andern. Jede schöne Form an ihm wird von dem Lebensgeiste bestimmt, der sein Schiff anwehet und treibet: mithin wird jedes Glied im

18 f. Vgl. Winckelmann Gesch. d. K. 5, 1 § 21. 24. Eis. IV, 113, 117. (VII, 111 § 17) — 32 f. Jes. 64, 4. 1. Korinth. 2, 9.

höchsten Maße individuell bedeutend. Und nur so fern es also bedeutet, und der Dämon, der Charakter, der eine göttliche Lebensgeist ganz und allein in diesem Bilde erscheint, so fern ist's der schöne Apollo, die glorreiche Juno und Aphrodite. Man darf hier abermals weder in Buchstaben noch in Wolken studieren, sondern nur sein und fühlen: Mensch sein, blind empfinden, wie die Seele in jedem Charakter, in jeder Stellung und Leidenschaft in uns wirke, und denn tasten. Es ist die laute Natursprache, allen Völkern, ja selbst Blinden und Tauben hörbar.

Nireus, der schönste aller Griechen vor Troja, thut in der ganzen Iliade nichts und kommt nicht, als im Verzeichnis der Schiffe, zum Vorschein: alle, die darin handeln, stehn als einzelne Charaktere, mit festbestimmten, nicht zerfließenden, unwandelbaren Zügen da und sind, die sie sind. So der göttliche Agamemnon, „an Haupt und Blick dem Jupiter gleich, dem Mars im Gurte, an Brust dem Neptun: er stand, wie ein Stier da erhaben unter seiner Herde"; aber nur im ruhigsten prächtigsten Teil der Iliade vor dem ersten Anfalle stand er so, nachher hat Homer nicht Zeit seine Schöne zu schildern: Agamemnon handelt. Priamus kann vom Turm ihn schauen und bewundern, Helena preisen: Homer preiset nicht mehr. Vom schönen Achilles, um den sich das ganze Gedicht windet, hören wir kein Lob der Schönheit, wir sollen ihn nur in seinem Zorne sehen, auf die lieblichste Weise mit Freundschaft, Liebe, Vertraulichkeit und Saitenspiel vermählet. Der göttliche Ulysses „mit seiner breitern Brust und Schultern, als Agamemnon, der als ein dickwolliger Widder zwischen den Reihen der gelagerten Herde auf und abgeht: Menelaus, der, wenn er stand, mit breiten Schultern dem Ulysses vorragte, aber wenn beide saßen, schien Ulysses der Ansehnlichere" — in solchen zwei Zügen, vom müssigen Turm gezeichnet, stehen sie leibhaft da und zeigen nachher nur die bestimmte Form ihrer Glieder in bestimmter einzelner Handlung. So Homer: und daß nicht bloß der epische Dichter also schildert, weil ihn die Handlung fortreißt, sondern die Griechen sich nie Schönheit als in bestimmter Form dachten, mag uns selbst Anakreons Bathyllus lehren. Ein Liedchen der

4. Ausfall eines Epitheton wie etwa „die liebreizende" o. ä. vor Aphrodite vermutet Düntzer. — 10. Iliad. II, 671f. — 15—17. Iliad. II, 477ff. — 19f. III, 166—83. — 24ff. III, 191ff., bes. 194. 196—98. Darnach (*εὐρύτερος δ' ὤμοισιν ἰδὲ στέρνοισιν ἰδέσθαι*) hat bereits Düntzer die auch vom Sinne geforderte Verbesserung breitern für breiten (A) in den Text gesetzt. — 27—29. III, 210f. — 35f. Anacreont. 16. Bergk, III[4], 307.

Wollust, denkt man, kann doch wohl am ersten ein gesammleter Duft, ein schwebendes Gewebe, eine Blumenlese sein von mancherlei Traumzügen: es ist's und ist's nicht. Es saugt von vielen Blumen den Honig, aber zu einer sehr bestimmten Gestalt: der Jüngling verwandelt sich plötzlich in einen Apollo, oder vielmehr Apollo in den Jüngling und die Statue steht da.

Ohne Zweifel hat dies außerordentlich Bestimmte, treu Erfaßte in der Form jeder Stellung, jeder Leidenschaft, jedes Charakters den Griechen zu der Höhe der Kunst geholfen, die seit der Zeit nicht mehr auf der Erde erschienen ist. Sie sahen als Blinde und tasteten sehend: durch keine Brille des Systems oder Ideals, das etwa ein schwebend Spinnengewebe der Herbstluft zur Seelenform eines menschlichen Körpers hätte phantasieren wollen. Kein Glied von Einem ihrer Götter kann einen andern Gott, keine Stellung ihrer Handlung einen andern Charakter bedeuten, als da steht. Ein Geist hat sich über die Statue ergossen, hielt die Hand des Künstlers, daß auch das Werk hielt, und Eins ward. Wer (um so gleich ein Schwerstes anzuführen), wer je am berühmten Hermaphroditen stand und nicht fühlte, wie in jeder Schwingung und Biegung des Körpers, in allem, wo er berührt und nicht berührt, bacchischer Traum und Hermaphroditismus herrschet, wie er auf einer Folter süßer Gedanken und Wollust schwebt, die ihm, wie ein gelindes Feuer, durch seinen ganzen Körper dringet — wer dies nicht fühlte und in sich gleichsam unwillkürlich den Nach- oder Mitklang desselben Saitenspiels wahrnahm; dem können meine nicht und keine Worte es erklären. Eben das ist das so ungemein Sichere und Feste bei einer Bildsäule, daß, weil sie Mensch und ganz durchlebter Körper ist, sie als That zu uns spricht, uns festhält und, durchdringend unser Wesen, das ganze Saitenspiel menschlicher Mitempfindung wecket.

Ich weiß nicht, ob ich ein Wort wagen und es Statik oder Dynamik nennen soll, was da von menschlicher Seele in den Kunstkörper gegossen, jeder Biegung, Senkung, Weiche, Härte wie auf einer Wage zugewogen, in jeder lebt und beinahe die Gewalt

4—6. Mit Bezug auf V. 43 ff.: *τὸν Ἀπόλλωνα δὲ τοῦτον καθελὼν ποίει Βάθυλλον· ἢν δ' ἐς Σάμον ποτ' ἔλθῃς, γράφε Φοῖβον ἐκ Βαθύλλου.* — 19. Der liegende Hermaphrodite in der Villa Borghese in Rom (Friederichs-Wolters, Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke S. 579 Nr. 1481, Abbild. bei Müller-Wieseler, Denkm. II Taf. 56, 712). H. kannte ihn von Mannheim her: zu 353, 11. — 31 ff. Vgl. den 65. Humanitätsbr. (gegen Ende).

hat, unsre Seele in die nämliche sympathetische Stellung zu versetzen. Jedes Beugen und Heben der Brust und des Knies, und wie der Körper ruht und wie in ihm die Seele sich darstellt, geht stumm und unbegreiflich in uns hinüber: wir werden mit der Natur gleichsam verkörpert oder diese mit uns beseelet. Und daher fühlen wir auch jede neue Ergänzung doppelt widrig, die, so schön sie auch sein mag, wenn sie nicht vom Ganzen des Einen lebendigen Geistes beseelt wird, uns mit Recht als ein fremdes Flickwerk vorkommt. Nichts muß bloß ersehen und als Fläche behandelt, sondern vom zarten Finger des innern Sinnes und harmonischen Mitgefühls durchtastet sein, als ob es aus den Händen des Schöpfers käme. —

Nichts preisen daher die Zuschriften der griechischen Anthologie an den Statuen so sehr, als diese ganze Haltung, dies Durch- und zu uns Leben, das aus ihnen gehet. Ich weiß nicht, ob es eine Zeichnung oder Schilderei ersetze, die nur Schatten auf der Fläche giebt und vom lebendigen Körper doch auch nur entspringen mußte; aber das weiß ich, daß, je mehr wir alle Dinge als Schatten, als Gemälde und vorüberstreichende Gruppen ansehen, wir dieser körperlichen Wahrheit immer um so ferner bleiben. Auch hier komme uns geistig das Gefühl und die dunkle Nacht zu Hilfe, die mit ihrem Schwamme alle Farben der Dinge auslöscht und uns an das Haben und Halten Einer Sache heftet. Die Griechen wußten wenig, aber das Wenige ganz und gut: sie erfaßten's und konnten's geben, daß es zu ewigen Zeiten lebe. So wie das Profil ihres Angesichts gebildet und nicht gemalt ist, so sind's auch ihre Werke.

Wie weit wir da hinter ihnen stehen, mag eine zukünftige Zeit richten. Was ist seltner in unsern Tagen, als einen menschlichen Charakter zu erfassen, wie er ist, ihn treu und ganz zu halten und fortzuführen? Da muß uns immer die liebe Vernunft und Moral, wie das Licht und die Farbe, zu Hilfe kommen, weil er auf seinen Füßen nicht stehen will und sich von Seite zu Seite, wie ein Gespenst, verändert. Das macht, wir sehen so viel, daß wir gar nichts sehen, und wissen so viel, daß gar nichts mehr unser, d. i. etwas ist, was wir nicht gelernt haben konnten, was mit Tugenden und Fehlern aus unserm Ich entsprang. Heilige Nacht, Mutter der Götter und Menschen, komme über uns, uns zu erquicken und zu sammeln. Non multa, sed multum. Mit

welchem tiefen Verstande und stillen Durchgefühle arbeiteten Raphael und Domenichino an ihren ewigen Werken. Nicht Gemälde; Dädalus' Bildsäulen sind sie, und wandeln und leben.

Das will's also nicht thun, daß wir unsern Kindern etwa von Jugend auf Wachs und Thon in die Hand geben, obgleich auch damit schon etwas gethan wäre und vielleicht niemand zeichnen sollte, der nicht als Kind lange gebildet und gespielt hatte. Alle ersten Zeichnungen der Kinder sind Gebilde auch auf dem Papier: Nachäffungen des ganzen lebendigen Dinges, ohne Licht und Schatten, den sie vielmehr im Anfange gar nicht begreifen, noch einsehen können, warum er da sei und ihr schönes Bild verderbe? Er ist ihnen also in der Natur nicht: ihr Auge siehet, wie ihre Hand fühlet. Die Natur geht noch immer mit jedem einzelnen Menschen, wie sie mit dem ganzen Geschlecht ging, vom Fühlen zum Sehen, von der Plastik zur Piktur. Das wäre etwas, aber nicht alles: denn was soll nun gebildet werden? Bäume, Pflanzen, Skorpionen, unsre Komplimente, unsre Kleider? Die Natur ist von uns gegangen, und hat sich verborgen, Kunst und Stände, und Mechanismus und Flickwerk sind da; die sind aber, dünkt mich, weder in Thon noch in Wachs zu bilden.

Gehe man jetzt auf unsre Märkte, in unsre Kirchen und Gerichtsstätten, Besuchzimmer und Häuser, und wolle bilden. Bilden? was? Stühle oder Menschen? Reifröcke oder Handschuh? Federwische auf Köpfen oder Cerimonien? — Bilden? und wie? durch welchen Sinn? durchs Auge oder durch den Geruch? da ja kein Auge das Auge des Freundes, geschweige Wange die Wange, Mund den Mund, Hand die Hand kennet. In den Ritterzeiten verpanzerte man sich, um auf einander zu stechen; wozu thut man's jetzt?

Griechische Spiele, griechische Tänze, griechische Feste, griechische Offenheit, Jugend und Freude, wo sind sie? wo können sie sein? und wenn auch sogleich ein Serenissimus regens, etwa der Stifter eines neuen Griechenlandes, (so wie die fünfte Loge oben Paradies heißt) durch Edikte, schwarz auf weiß, und gar bei

2. Domenichino, eigentlich Domenico di Zampieri (1591—1641), ein Zögling der Bologneser Akademie, dessen Madonnen und Heiligenbilder durch besondere Innigkeit der Empfindung hervorragen. — 3. Dem Daidalos schreibt die griechische Überlieferung das Verdienst zu, zuerst Leben und Bewegung in die bildende Kunst gebracht zu haben: seine Bildwerke schienen zu wandeln und man sagte ihnen nach, man müsse sie binden, damit sie nicht davon liefen. Overbeck 67—73. 119—42.

Trommelschlag sie allergnädigst anbeföhlen? Stellet griechische Statuen hin, daß jeder Hund an sie pisset, und ihr könnt dem Sklaven, der sie täglich vorbeigeht, dem Esel, der seine Bürde schleppt, kein Gefühl geben, zu merken, daß sie da sei und er ihr gleich werde. So habt ihr also doch einen Zaunpfahl hingesetzt, an den er sich lehne und etwa seinen geschundenen Rücken reibe! An einem berühmten Orte Deutschlands ist der Paradeplatz mit Statuen umgeben, griechische Helden, mit neuem spitzen Knie und der Trummel; ich weiß nicht, warum die Kamaschen und die Grenadiermütze und das präsentierte Gewehr und der Kommißrock fehlen? Sonst halte ich's für trefflich, jeder Schildwache Statuen vorzusetzen: das Geschöpf hat Zeit, an ihnen Apollo und Jupiter zu werden.

O des erstickenden, eklen Dampfs, den manche neue Griechenländer ihren kargen Besoldern ums Taglohn darbringen! Als ob's nicht mit Händen zu fassen wäre, daß in niemand der Geist des andern übergehen kann, der mit ihm nichts Gemeinschaftliches hat, so wenig als Leben in den Stein und Blut in die Pflanze? Jeder Jüngling, der vorm griechischen Heroen stand, hatte in den schönen Zeiten Griechenlands Weg und Hoffnung seine Statue zu erhalten. Götter und Helden waren alle aus ihrem Geschlecht, ihre Vorfahren, ihres Gleichen. Ein Spiel, ein Kampf konnte den Jüngling neben ihn stellen und der Künstler arbeitete so dann für seine Stadt, für sein Volk, für den ganzen Griechennamen. So sang Pindar und setzte seinen Gesang über Statuenlob und Schöne. So sahen, so hörten die Griechen den Künstler und den Dichter, und wie sehen, wie hören wir? Es ist wundersam, wie selten uns nur ein Mensch erscheint, und wie noch seltner Mensch einen Menschen umfasset, und ihn so lieb gewinnt, daß er ihn mit sich trage und ihn der Ewigkeit gebe. In einem berühmten Garten sind die Nationalprodukte, Alongeperücken, ich glaube mit Panzern, in Töpferthon gebildet — ohne Zweifel das wahreste Gebilde des Landes.

7. In Berlin. — 9. Trummel, die alte noch im 18. Jh übliche, aber allmählich veraltende Form f. Trommel. — 14f. Griechenländer, analog wie Engländer u. dgl. — 16ff. Bereits Schöll vergleicht einzelne Stellen der Preisschrift (1779) „Vom Einfluß der Regierung auf die Wissenschaften" Z. Phil. u. Gesch. 14, 217. 225 und namentlich 232f., wo die Notwendigkeit natürlichen Wachstums betont und ausgeführt wird, wie Athen selbst nicht mehr Athen bleiben, „die wohlmeinendsten römischen Kaiser in Griechenland kein Griechenland schaffen konnten", nachdem einmal der belebende Geist dahin war.

Doch wozu weiter die unnützen Klagen, die doch auch kein Griechenland schaffen werden? lieber zur lieben Schönheitslinie zurück, die ja ganz unter unsern fühlbaren Formen zu verschwinden schien. — Mit nichten verschwand sie, hier eben finden wir sie wahr und körperlich wieder. Mathematik ist die wahrste Wissenschaft, nur durch Physik wird sie lebendig, so wie Zahl nur in Dingen, die gezählet werden, da ist. Und wenn es allerdings einen mathematischen Grund geben muß, warum die Schönheitslinie schön ist, wie doppelt angenehm wird es sein, den abstrakten Grund in jeder konkretesten Form bestätigt zu sehen.

Die gerade Linie nämlich ist die Linie der Festigkeit, das sagt uns Sinn und Auge. Ein Teil ruhet auf dem andern, hängt am andern, unterstützt und wird unterstützt: sowohl senk- als wagerecht hat die Natur daher, wo sie Festigkeit nötig hatte, diese Linie gewählet. So wächst der Baum im Stamme, und ruhet verjüngt auf sich selbst: das Vorbild der Festigkeit und der schönen Säule. So liegt, wo Base nötig war, Stein, Erde und selbst das Meer, in Gleiche. So ist auch beim menschlichen Körper, wo Basis nötig war, Fußsohle: wo erhabne Festigkeit sein sollte, gerader Stand an Fuß, Schenkel, Hals, Arm und Händen. Nichts sieht übler, als ein gebeugter Baum, oder eine krumme Säule: auch die Hand des Blinden will sie aufrichten: denn sie ist gefallen und kann zerschmettern. So ist auch ein krummer Hals, krummer Rücken und krumme Beine gerade das, was in der menschlichen Gestalt den Eindruck des festen Standes und der einfachen Erhabenheit am meisten mindert. Der Hauptteil unsers Gesichts, der vortritt und die ganze Form desselben bildet, ist eine gerade Linie, die Nase, und die Schiefheit derselben macht einen lächerlichen Eindruck. Man kann zu einem Gesicht mit schiefer Nase fast nicht reden. —

Die Linie der Vollkommenheit ist der Kreis, wo alles aus Einem Mittelpunkt strahlet und in ihn zurückfällt, wo kein Punkt dem andern gleich ist und doch alles zu Einem Kreise wallet. Wo

11—15. 20 f. Vgl. Kalligone I, 44 f. (a. a. O 41). — 17 f. selbst das Meer, in Gleiche, Kalligone I, 68 (a. a. O. 50). — 21. sieht, steht VD., eine nahe liegende aber kaum nötige Änderung, da sehen im Sinne von aussehen im Sprachgebrauch der Zeit wohlbegründet ist: vgl. z. B. Schillers Räuber I, 1. II, 2. WW III, (D. Nat.-Litt. 120¹, 9, 6. 44, 38 f.

es anging, hat die Natur die Linie der Richtigkeit mit dem Kreise der Vollkommenheit umwunden. So verjüngte sie Pflanzen und Bäume: so strahlt die vollkommene Sonne, und es wölbt sich der umfassende Himmel, und der Tropfe ründet sich, wie die Erde u. s. — So hat sie auch am Körper die Linie der Festigkeit mit Rundheit umkleidet: Arm und Beine, Finger und Hals zusamt dem Himmel, den er trägt, sind geründet: jeder Bruch, jede Ecke und Winkel dieser Teile sind unerträglich.

Da aber die Gefäße hienieden der Vollkommenheit nicht fähig sind, und die Linie der richtigen Notdurft sie immer überwältigend zu sich ziehet, siehe, so ward, wie im Weltgebäude durch einen Streit zweier Kräfte die Ellipse ward, in der sich die Planeten, so hier die Linie der Schönheit, in der sich die Formen der Körper winden. Sie entstand, wie bei Plato die Liebe von Bedürfnis und Überfluß, aus der geraden Linie und Rundheit. Der Zirkel war für uns zu voll, nicht zu umschauen, nicht zu umfassen; die gerade Linie zu dürftig, um den vielseitigen Organismus zu geben, zu dem unser Körper da sein sollte. Sie schwebt also und neigt sich, damit dies oder jenes überwiege. In der festen Brust, im festen Rücken wenig Krümme, nur Wölbung: dieser ist Mauer und Stütze, jene Panzer. Der Unterleib, beim Weibe der Busen, die Glieder der Schwachheit wurden mit Weiche und dem Anschein der Vollkommenheit bekleidet. Nur aber ist's Anschein: denn ein Kugelbauch, wie ein Kugelkopf und Kugelwade, sind überfüllte Auswüchse, in ihnen selbst der Keim der Zerstörung.

Woher dies letzte? Ich wiederhole, weil das menschliche Gefäß keiner Vollkommenheit und also auch keines Zeichens derselben fähig ist: denn Vollkommenheit ist Ruhe, sie aber soll wirken, streben. Die Kugelbäuche und Kugelköpfe mögen viel Behaglichkeit, Satte und Allgnugsamkeit in sich haben; zum Fortschwunge im ganzen sind sie um so minder: sie tragen über und vor sich ihren eignen Atlas. Wie das Licht emporwallet in der Flamme und das Meer aus seiner Ruhe in Wellen läuft, und die

13. Vgl. Kalligone I, 52 (a. a. O. 44). Winckelmann, Erinnerung über die Betracht. der Werke der Kunst (Bibl. d. sch. W. V, 6 (Eisel. I, 207, § 7): „Die Linie, die das Schöne beschreibet, ist elliptisch." — 14 f. Sympos. c. 23, p 203 B. C. Eros der Sohn der Penia und des Poros H. benützte das Motiv für sein Gedicht „Die Dürftigkeit und der Überfluß" (SWS. XXIX, 193). — 33 f. Vgl. 311, 18 f. u. Anm. und zu 335, 17 f.

Sonne selbst im Tierkreise den Erdkreis schlingend umwindet: so wird beim menschlichen Geschöpf nur durch Bewegung Reiz, und in Linien, Formen und Thaten ist Reiz nichts als Schöne in Bewegung. Sie entfernt sich von der Linie der Notdurft, die ihr doch Basis bleiben muß, und wallet zur Vollkommenheit hin, ohne sich in sie zu versenken. Zwischen diesen beiden Äußersten schwebt das Menschengeschlecht und seine beiden Geschlechte: der Mann auch in seinem Stande der Linie der festen Richtigkeit näher, das Weib mit schwebender Schönheit, die Reiz ist, bekleidet.

Ist also kein Reiz ohne Bewegung; so zeigt diese, die Morgenröte zur Handlung, abermals und selbst dem dunkeltastenden Sinne: woher nur die anbrechende oder gemäßigte Leidenschaft und Handlung Reiz verleihe? In diesem Schweben nämlich allein ist sie zwischen den beiden Äußersten, Nacht und Sonne, zwischen Steife und übergießender Fülle. Man berühre jedes Glied in seinem höchsten Tone, wie kurz ist's zu ertragen! Die emporgezogne Stirn und das grinsende Lieblächeln, das die Augen schließt und den Mund verzerret, ein sich zum Kropf senkendes Kinn und die sich zur Tonne brüstende Brust, und der überstreckte spitze Arm und der zu scharf angestrengte oder verworfene Fuß — man taste alle diese Glieder, und man wird mechanisch, wie geistig, das Abweichen von aller schönen Form und Handlung fühlen. Ein schreiender Mund ist der fühlenden Hand eine Höhle: das Lachen der Wange eine Runzel. Die ewigen Gesetze der menschlichen Schönheit sind also metaphysisch und physisch, moralisch und plastisch völlig dieselbe. Ein Mensch im Morgen des Jahrs wie des Lebens, im Frühlinge der Bewegung wie der Handlung, ist immer Ein analoges Geschöpf, die schöne Mitte zweier Extreme. Der Schwan, der sich um die Leda schlingt, und Leda, wie sie ihm zuwallet, Danae, wie sie den Regen erwartet, nicht wie beide von beiden die Frucht zeigen, bilden Linien des Reizes. Für ihr teuerstes Bedürfnis sparte die Natur also ihre reichsten Schätze auf, und wie jener heilige Schriftsteller sagt, die Glieder der Unehre schmücket man am meisten.

3 f. Reiz — Bewegung, eine Homesche Erklärung (Grundsätze der Kritik Kap. 11, Bd. I, 478 ff. der Meinhardschen Übersetzung), die durch Lessing (Laok. 128, 20 u. Anm.) in die deutsche Ästhetik eingeführt wurde; vgl. Kalligone I, 198 ff. (a. a. O. 97). — 15 ff. Vgl. D. sch. Kunst d. Gef. Lebensb. II, 384 f. und oben Abschn. II, 3 S. 301 f. u. Anm. — 33 f. Paulus 1. Kor. 12, 23.

Ich habe noch Ein Wort über das, was Stand oder Fall des Körpers ist, zu sagen. Allen steht der Kopf auf Schultern; aber nicht allen steht er darauf gleich. Bei allen ist im Mittelpunkt der Schwerpunkt, aber gewiß fällt bei allen das Gliedergebäu nicht gleich auf denselben. Wir stehn alle auf den Füßen; großer Unterschied aber, wie der Körper auf sie fällt, auf ihnen ruhet, wie sich der Fußtritt drückt. Dieser ganze Stand und Fall des Körpers ist ungemein bedeutend. Er zeigt ganz natürlich die Glieder, die hervortreten oder sich verbergen, die wie von Natur und unwillkürlich gleichsam zuerst sprechen, oder die da schweigen, als wären sie gar nicht. Hiernach bestimmt sich der Gang des Menschen, der für Physiognomisten und Antiphysiognomisten so charakteristisch ist: hiernach, wie ein Mensch auftritt und sich zeigt, oder sitzt und ruhet. An Göttern und Faunen, Helden und Satyren bewiesen auch hierin die alten Künstler unendlich feine Charakterkenntnis, wie weitläuftig gezeigt werden könnte. Überhaupt ist nichts untrüglicher, als was vom ganzen Körper spricht, wenn es sogar dem Gefühl redet. An einzelnen Teilen kann man sich irren, aber die Stimme des Allgemeinen ist auch hier Gottes Stimme. Sie wappnet uns gegen Traum und Deutelei, insonderheit gegen das parteiische Hangen an Einer Form, an Einem Zuge, das uns so weit wegbringen kann von Wahrheit. Das bescheidene Gefühl tastet langsam, aber unparteiisch: es findet vielleicht wenig, aber was da ist. Es urteilt nicht, bis es ganz erfaßt hat.

Es ist wunderbar, welchen Blick hierin, wie in allem, die beiden Geschlechter gegen einander haben, wie tief der Mann das Weib und das Weib den Mann kennet. Jedes kann seinem Geschlechte Unrecht thun und thut ihm oft, nicht eben aus Neid, Unrecht; aber sein Urteil über das andre ist, wo es nicht Leidenschaft verblendet, sondern Leidenschaft wappnet, wunderbar strenge. Die Liebe holt das wahre Ideal, den Engel; Haß den Teufel aus uns hervor, der in uns liegt, und den wir oft selbst nicht zu sehen oder zu finden vermögen. Die Ursache ist klar. Zum allgemein menschlichen Gefühle kam noch ein Geschlechtsgefühl hinzu, das wir ja auch bei den erhabensten Urteilen über das, was Mensch ist, nicht ganz verleugnen. Der Mann muß immer, er mag dichten

1 ff. Vgl. zu 328, 28. — 19 f. Vox populi vox dei.

oder regieren, Menschen oder Statuen schaffen, als Mann, das Weib immer als Weib fühlen.

Endlich kann ich nicht umhin, noch mit Einem Laute die Symmetrie zu preisen, die sich, auch selbst dem dunkelsten Sinne schon, am menschlichen Körper leicht und herrlich offenbaret. Die Natur wählte immer das leichteste Verhältnis, Eins und Zwei: setzte sie über und gegen einander und immer die Glieder zusammen und in vertrauliche Nähe, die gemeinschaftlich sprechen sollten. Das edle Eine Haupt steht auf dem freien festen Halse zwischen zwo Schultern, als den Balken des gliedervollen Gebäudes, das es beherrscht und übersiehet. Es hat die schöne Ovallinie zur Form und trägt das Angesicht vor sich. Wie das Haupt auf den Schultern, so ruhet im Angesichte die Stirn auf den beiden Bogen der Augenbrane, wie ein Gedankenhimmel allein und oben. Zwischen den Augenbranen tritt Seele und Stirn auf einen Punkt, und zu beiden Seiten wölbt sich der edelste Sinn, das Auge, abermals in der schönsten Linie der Ellipse. So steht die Nase und der Mund abermal zwischen zwei Blumengeländern, den Wangen, bis die Ellipse des Haupts sich mit dem festen Kinne schließt — kurz, man kann sich mit den sieben Buchstaben, die unser

3ff. Zum Schluß dieses Abschnittes vgl. Älteste Urkunde (1774) SWS. VI, 314_{135}—316, wo der S. 320f. 371_{207}. 419_{264} wiederholte Satz aufgestellt wird: „Der Mensch (die „kleine Welt, Inbegriff, Symbol und Abbildung Himmels und der Erde" .... „durch das vollkommene Sieben! gemessen, gewogen, geformt, gebildet und wie im Konzert aus der ganzen Natur siebenfach harmonisch zusammengeklungen" [vgl. 314, 20f. u. Anm.]), „mit Haupt, Händ' und Füßen und dem Zusammenhangenden des Körpers" sei Vorbild der auf der Siebenzahl beruhenden ersten Hieroglyphe der Schöpfung (des symmetrischen Sechseckes mit den Himmelslichtern in der Mitte; vgl. zu Ged. 58 T. II, 442). „Wie's auch sei;" heißt es, „die drei Haupt- und Wunderkräfte: Gedanke, Herz und tierische Lebenskraft! im Menschen; das andre sind Äste, Werkzeuge und Gefieder! Das Bild in einem stehenden Menschen anschaulich, ist's bei den ältesten Völkern gewesen! bei Meß- und Zeichenkunde noch simpelste Regel! im edelsten Teile, dem Inbegriff der Seele des Ganzen, dem Menschenantlitz, eben so wohl wieder Bild und Abdruck!" Bei der Bedeutung, welche Herder für diese Hieroglyphe in Anspruch nimmt, auch für die Kunst, ist es kein Wunder, daß er an der nächsten der angezogenen Stellen „Dichter und Künstler" herbeiruft, um ihnen „hier das größte Ideal und Vorbild" ihrer „Kunst vom Himmel hinunter" zu weisen. Lavater aber, dem er im Mai 1774 (Aus Hs. Nachl. II, 102f.) aus Anlaß der „Urkunde" den Gedanken bestimmter schematisiert, wird ausdrücklich auf seine künftige „Plastik" verwiesen. Hier erscheint die Hieroglyphe des Antlitzes (340, 5—9) folgendermaßen:

Stirn.
Auge. Auge.
Hauch.
Wange. Wange. Ohr.
Mund.

Einfach und ohne jede mystische Beziehung angedeutet ist die „Korrespondenz zwischen Stirn und Brust, Auge und Hand, Mund und Fuß" schon V. d. Bildhauerk. f. d. Gef. II, 6 (a. a. O. 378; vgl. Reisej. SWS. IV, 444). Vgl. oben 323, 35ff. — 14. *der Augenbrane*, zu 108, 33. — 20. *die sieben Buchstaben* sind hier natürlich bildlich zu nehmen; aber allerdings haben wir die bedeutungsvolle Schöpfungshieroglyphe auch in Buchstaben, nämlich „die Figur":

heiliges Antlitz bilden, keinen Stand und kein Verhältnis denken, was leichter zu fassen, zu sammlen, zu ordnen wäre, und zugleich so viel Mannichfaltigkeit und Verschiedenheit darböte, als das schöne Zusammenstrahlen und Abwechseln

der Stirn
und der Augen,
der Nase
und der Wangen,
des Mundes

endlich, der auf dem Kinne ruhet. Eins unterstützt, hebt, trägt das andre, fast wird's dem tastenden Gefühle schon, was es durchs Licht dem Auge so unendlich mehr ist, Antlitz. Offenbar nach eben dem Bau und den Gliedern derselben Verhältnis ist der ganze Körper gebildet: daher die Wilden sich abermals auf Brust und Knie ein Menschenantlitz malen. Die beiden Warzen der Brust über dem Nabel, der Unterleib über den Füßen, wie die Brust unter den Fittigen der Arme, sind Ein Verhältnis: jedes gehört zum andern, als Eins oder Paar, und spricht zu und mit ihm, was es sprechen soll. Die Anzahl und Bildung der Finger, die wie aus einem halben Kreise geschnitten, in einer Ordnung, die nicht vermehrt und vermindert, nicht versetzt noch verstümmelt werden kann, dastehn, bestätigt dasselbe; kurz, überall eine einfache und harmonische Weisheit, die in und für uns gefühlt, gemessen, geordnet, Umfang und Fülle beschränkt hat. Sie goß die Seele in ein tausendfach organisiertes, aber sehr einfach begrenztes, leicht zu umfassendes Maß, und machte Punkte der Vereinigung, wo und wie oft, und auf wie zarterer Stelle sie sie machen konnte. So findet Auge das Auge, so drückt sich Mund an Mund und Brust an Brust, und blickt und saugt in sich Othem der Liebe. Man verrücke die Züge des Gesichts, man verpflanze und wechsle Glieder; mit und ohne Auge muß man grausen, wie immer die kleinste

A
E *H*
I
O *Y*
Ω

„Sieben heilige Buchstaben, die Schöpfung der Welt, das Unendliche, den Zusammenklang aller Wesen ausdrückend: zwiefach verteilt: die drei mittlern (*A. I. Ω.*) sich unter einander, die kleinern, wo gleichsam 2 Töne nur Eins sind (*E* und *H. O* und *Y.*) gegen einander zwischengewebt und geordnet, also die Leier der Welt!" Ält. Urk. a. a. O. 338_{168} f. Vgl. Br. an J. H. Merck, Darmst. 1835, S. 10 Lebensb. III, 201 (Okt. 1770).

13. derselben Verhältnis, zu 313, 5 f.

Mißbildung zeiget. Was wir in der Optik und in den anordnenden Künsten überhaupt von feinen Gesetzen des Wohlstandes und der Wohlgestalt des Eben= und Unebenmaßes entdecken werden, findet sein größtes Vorbild in dem edeln Werke, das überall, wie es scheint, der großen Mutter Liebling und Augenmerk war, in der Menschengestalt und Menschenschöne.

Fünfter Abschnitt.

Ich fragte eine Blindgeborne:*) „welcher Tisch, welches Gefäß ihr lieber sei? das eckige oder runde?“ Sie antwortete: das runde, denn dies sei sanft und wohl zu fassen, und am runden Tisch stoße man sich nicht. Vielleicht ist dies alles, was über die Linie der Schönheit so simpel gesagt werden kann. „Warum ein runder Arm, eine schlanke Taille ihr wohlgefiele?“ weil sie gesund, rege und leicht ist. Gespenst stellte sie sich als einen kalten Hauch vor, der sie verfolge, und Lieblichkeit suchte sie in schöner fester Stimme, Zuthulichkeit, gefälligem Duft und sanfter Wärme: gerade wie Saunderson und andre Beispiele. Ich reichte ihr eine Statue, sie kannte und nannte jeden Teil und fand ihn gut; als sie ans Kleid kam, stutzte sie und wußte nicht, was es sei: denn es war die erste Statue, die sie faßte. — Sonst machte sie mein Stand zu furchtsam, und die Entfernung ihres Orts versagte mir weitere Nachforschung. Sie hatte in ihrer Sprache alle Ausdrücke des Sinnes, den sie nicht besaß, nur sie verstand keinen: es war aufgeschnapptes Papageienwesen, wie ein großer Teil der Sprache bei uns Menschen mit fünf Sinnen immer fort ist. Übrigens halte ich Mängel von dieser Art für die einzige sicherste Quelle, unsre Sprache und Begriffe der so verflochtnen Sinnlichkeit zu scheiden und jedem Sinne wiederzugeben, was sein ist. Wenn je eine praktische Vernunftlehre, ein philosophisches Lexikon der Sprache, Sinne und schönen Künste geschrieben wird, wo jedes Wort, jeder Begriff seinen Ursprung finde, und wo den Gängen nachgespürt werde, wie er sich von Sinn zu Sinn, von Seele zu Seele übertrage? so, dünkt mich, müssen Versuche der Art Leitfaden sein, oder alles bleibt Labyrinth und Vernunftgewäsche, wie es jetzt ist.

*) Im Jahr 1770.

In diesem Buche ist über Einen Sinn, und aus Einer Kunst und Klasse von Begriffen eine kleine Anfangsprobe. Honny soit qui mal y pense, und der, was aufrichtiges Tappen nach Wahrheit, Richtigkeit, Einfalt war, was züchtiges Gefühl bedeutungsvoller Formen der Schöpfung Gottes und nicht Unzuchtbegriffe wecken sollte, mit Anmerkungen eines Gecken, oder Anwendungen eines Buben entehret. Das Beste kann zuerst gemißbraucht werden, eben weil an ihm etwas zu mißbrauchen ist; ja die Wahrheit, die nicht auf der Gasse liegt, muß sich eben vom Sprachgebrauch manchmal entfernen. Nur ist's noch keinem Astronom eingefallen, seine Theorie vom Weltsystem deshalb zu ändern, weil der Sprachgebrauch anders redet. Kann er's erklären, warum der so reden mußte? so ist alles gethan und seine Gründe gelten. Ist's ein metaphysisch- und physisch erwiesener Satz, „daß nur körperliches Gefühl uns Formen gebe", so müssen die Ableitungen desselben in jeder Kunst und Wissenschaft wahr sein, gesetzt, daß sie auch nicht so manche neue Berichtigung und Erläuterung gäben, als, mich dünkt, diese der Bemerkung erfahrnerer Forscher gewiß noch geben können. Versuche es der Schüler der Kunst, und wo seinem Gesicht in der Form etwas dunkel, widersinnig und zweifelhaft scheinet, oder wo er zu flattern und überhin zu gleiten befürchtet: er versuche und lege den Finger seines innern Sinnes an, um nach Gestalt des Geistes in dieser Form zu tappen, wo er nicht erkennen konnte: ist seine Seele rein und still und sein Sinn zart, so wird er bald Aufschluß des untrüglichen stummen Orakels hören und seine Hand wird, wie von selbst, streben, nachzubilden, was er erfaßt hat.

Ich könnte meinen Satz durch die Geschichte der Kunst führen und über das Wort Plastik und Toreutik, über *ἄγαλμα* und signum, *τόρευμα* und caelaturam, *βαιτύλια*, *ξόανα*, *βρέτη* u. s. trefflich metaparabolisieren. Ich könnte zeigen, daß die Bildhauerkunst überall nur so habe entstehen können, wie sie bei unsern Kindern entsteht, in deren Händen sich Wachs, Brot, Thon selbst bildet: zeigen, daß die Griechen in ihren Modellen dem Ursprunge der Kunst treu blieben, so fern sie ihm treu bleiben mußten, und

31. metaparabolisieren vermutet Düntzer f. d. sinnlose metagrabolisiren in A. Es müßte von H. gebildet sein und etwa bedeuten: nachher (oder nach einander) Vergleiche ziehen.

daß die Methode zu modellieren, die Michael Angelo gebrauchte und Winkelmann so sehr rühmet,[a]) nichts als das sei, wovon wir reden. Nämlich „das jeder Form und Beugung sich sanft anschleichende und anplätschernde Wasser wird dem Auge des bildenden Künstlers der zarteste Finger", der durch den Widerschein gleichsam an mehrerer Runde, schwebendem Zauber und Lieblichkeit viel gewinnet. Ich könnte sagen, daß die so natürliche Vielförmigkeit der griechischen Bilde, da jeder Muskel schwebt, da nichts Tafel wird und keine Seite, keine Vierteilseite des Gesichts, wie die andre, folglich auch nie durch Kupferstiche, Zeichnungen, Gemälde darzustellen oder zu ersetzen ist, uns Zug für Zug und fast unwillkürlich auf jede weiche Stelle, jede zarte Form tastend ziehe u. dergl. Wozu aber alles, was sich, wenn mein Satz wahr ist, jeder selbst sagen kann und wird.

Ich schließe mit einigen allgemeinen Anmerkungen über mißverstandne, folglich scharfbestrittene Gegenden der Kunstgeschichte.

1. Die bildende Kunst, sobald sie Kunst wird und sich von signis, d. i. religiösen Zeichen und Denkmalen, Klötzen, Hölzern, Steinhaufen, Pfeilern, Säulen entfernt, muß notwendig zuerst ins Große, Erhabene und Überspannte gehen, was Schauer und Ehrfurcht,nicht Liebe und Mitgefühl erreget. Bei Kindern, Blinden, und Sehendwerdenden ist's noch also, und wird, was auch die Philosophie predige, immer also bleiben. Jener Blindgewesene sah Menschen, als sähe er Bäume: Cheseldens Blindem lagen alle

a) Gedanken über die Nachahmung. S. 28. f. [der 1., S. 32 f. der 2. Ausg., Seufferts Neudruck S. 33 f., SW. Eisel. I, 42 f.].

1 f. 25. „Michael Angelo nahm ein Gefäß mit Wasser, in welches er sein Modell von Wachs oder von einer harten Materie legte: Er erhöhete dasselbe allmählig bis zur Oberfläche des Wassers. Also entdeckten sich zuerst die erhabenen Teile, und die vertieften waren bedeckt, bis endlich das ganze Modell bloß und außer dem Wasser lag. Auf eben die Art, sagt Vasari, arbeitete Michael Angelo seinen Marmor: er deutete zuerst die erhabenen Teile an, und nach und nach die tieferen." So Winckelmann a. a. O. In der von Oeser radierten Schlußvignette, Sokrates die drei Gratien meißelnd, ließ er auch den ihm für die Hebung der Technik so wichtig scheinenden Wasserkasten anbringen (vgl. den Neudruck). Allein das Ganze ist ein, allerdings, wie Justi (Winckelmann I, 424 ff.) zeigt, mit gewissen Grundanschauungen, vor allem von der Wichtigkeit des Contours für die Schönheit zusammenhängendes Mißverständnis Vasaris, der das Herausarbeiten des plastischen Gebildes aus dem Block mit dem allmählichen Emporheben einer Figur aus dem Wasser vergleicht. — Übrigens vgl. die „Bemerk. bei Ws. Ged." Lebensb. II, 415 f.: „M. Angelos Manier ist vortrefflich zur Plastik. Sonst nur immer Statue als Abweichung von Gemälde und vertiefte und erhobene Schilderei; nach ihr aber als körperliche Kunst, nach allen Abmessungen nicht bloß Länge und Breite, sondern auch Tiefe und Höhe, und von allen Seiten. Da gerinnt der Körper gleichsam, wie eine selige Menschheit im Paradiese unter der Hand des Schöpfers." — 8. Bilde, d. alte Plur., noch bei Luther (neben Bilder) DWB. II, 8 ff. — 23 f. Vgl. zu T. III, 1, 77, 16 und 287, 22. — 24. Cheseldens Blindem, 276, 17 ff. 278, 24 ff.

Figuren als eine ungeheure Bildertafel sich bewegend dicht vorm Auge: aller erste Anblick und Eindruck, den Kinder und Unerfahrne von einer Statue haben, ist gerade wie Dädals Säulen beschrieben werden. Ehrfurcht, die beinah Schrecken wird und Schauer, Gefühl, als ob sie wandelten und lebten, so gerade und viereckt sie dem Auge des Künstlers dastehn mögen, sind die ersten Eindrücke der Kunst, zumal bei einem halbwilden, d. i. noch ganz lebendigen, nur Bewegung und Gefühl ahndenden Volke. Bei allen Wilden oder Halbwilden sind daher die Statuen belebt, dämonisch, voll Gottheit und Geistes, zumal wenn sie in Stille, in heiliger Dämmerung angebetet werden, und man ihre Stimme und Antwort erwartet. Noch jetzt wandelt uns ein Gefühl der Art an in jedem stillen Museum oder Koliseum voll Götter und Helden: unvermerkt, wenn man unter ihnen allein ist und wie voll Andacht an sie gehet, beleben sie sich, und man ist auf ihrem Grunde in die Zeiten gerückt, da sie noch lebten und das alles Wahrheit war, was jetzt als Mythologie und Statue dastehet. Der Gott Israels wußte sein sinnliches Volk vor Bildern und Statuen nicht gnug zu bewahren: war das Bild da, so war auch seinen Sinnen der Dämon da, der's belebte, und die Abgötterei unvermeidlich. Wir Vernunftleute lesen jetzt die eifrigen und verweisenden Stellen der Propheten gegen die Abgötterei mit Verwunderung und fast mit Befremden; die Geschichte des Volks aber und aller Völker beweiset's, wie nötig sie waren. Nichts hält die Sinnlichkeit stärker an sich, als ein Abgott, er sei lebendig oder tot, gnug, daß er da ist und man zu ihm gehen kann und von ihm Glück und Unglück erwarten. „Er hört ja unsre Gebete, er nahm ja unsre Opfer an: warum sollt's nicht sein gewesen sein, was uns auf unser Gebet ward? Es ward uns ja auf dasselbe, und ungezweifelt hat er, Baal, es uns gegeben." Daher auch die übeln Begegnungen der Heiden gegen die Bildsäulen ihrer Götter, die uns jetzt nicht minder befremden. Kinder, Menschen in Wut und Leidenschaft machen's noch jetzt also, und die Sinnlichkeit macht's nie anders. Sie schlagen die Puppe und behandeln sie als lebendig. Unglücklich Liebende, zumal Weiber, zerschlagen das Geschenk des Untreuen oder rächen sich an Papier, Boten, Stelle und Denkmal. Wenn Nordländer die Bildsäulen Italiens zerschlugen, so schimpfen wir

3 ff. Zu 333, 3. — 21. verweisenden V²D, beweisenden AV¹.

sie Barbaren: als solche aber konnten sie auch nicht anders. Ihre Augen sahen den Dämon in ihnen, und also mußten sie anbeten oder zerschmettern. Hätten sie Jahrhunderte bei ihnen gewohnt, würde, wie es die Geschichte Italiens zeigt, ihr überspanntes hohes Gefühl sich Zeit genung in Kunst, Kunst in Geschmack, Geschmack in Ekel und Vernachlässigung aufgelöst haben.

Dies ist auch die Geschichte der Kunst bei allen Völkern. Vom Himmel entsprang sie: Ehrfurcht, Liebe, ein Funke der Götter brachte sie hinunter, schuf ihr irdische Form an, und erhielt sie einige, wiewohl kurze Zeit lebend. Nun ward sie Abgötterei, sodann Kunst, sodann Handwerk, und endlich, die Grundsuppe von allem, Kennerei, Trödelkram und Kunstgewäsche. Die Dädalus und Phidias gehen vor, die Praxiteles, Myrons und Lysippe folgen; sodann wird's Nachklang oder Nachschmack oder noch etwas Ärgers. Niemals gelingt's uns hier, die Zeiten umzukehren, und es ist thöricht, die Dädale in Lysippen umschaffen zu wollen. Sind jene erst da, so werden diese kommen, denn ohne jene konnten diese nicht *werden*. Die gerade Linie bleibt immer die erste und Hauptlinie, um die sich der Reiz nur schwinget.

2. *Kolossalische Figuren* sind der bildenden Kunst nicht fremde und unnatürlich, sondern vielmehr gerade ihr *eigen*, ihres *Ursprungs* und *Wesens*. Die Bildsäule steht in keinem Lichte, sie giebt sich selbst Licht; in keinem Raume, sie giebt sich selbst Raum. Folglich sollte man sie hier mit der Malerei auch nur nicht vergleichen, die ja auf der Fläche, auf einer gegebnen, übersehbaren Lichttafel, und ja alles nur aus Einem Gesichtspunkt schildert. Die bildende Kunst hat keinen Gesichtspunkt: sie ertastet sich alles Glieder- und Formenweise im Dunkel; gleich viel also, ob sie etwas langsamer und länger taste. Ja nicht bloß gleich viel; sondern der Eindruck von Größe, Ehrfurcht, und unübersehbarer, nur von außen und gleichsam nie ganz zu ertastender Gestalt ist ja das eigentliche Bild ihrer Götter und Heroen, wie es sich nachher nicht die Hand, sondern der Geist, die erschütterte, durchregte Einbildungskraft sammlet. Alles Unendliche dünkt uns erhaben, und jedes Erhabne muß gewissermaße Unendlichkeit, ein Nachbild jener Er-

20. Zu diesem Gegenstande der Untersuchung vgl. das 4. W. a. a. O. 82—88. 177 (Einl. S. XXVI f.). — 35. *gewissermaße*, vgl. 347, 19. 22. Die Änderung der auch handschriftlich (SWS. XXV, 12. Denkmal Winckelmanns, Duncker S. 22, Z. 1. S. 32, Z. 21. S. 54, Z. 19) beglaubigten Form in *gewissermaßen* (V^1 nur hier, V^2D durchaus) ist um so unnötiger, als auch sprachlich gegen die allerdings ungewöhnliche, im ältern Nhd. aber nicht ohne Analogie

scheinung gewähren, „da der Geist vorbei ging, und die Haare grauseten, ein Bild stand dem Schauenden vor Augen, und er kannte dessen Gestalt nicht und hörte eine Stimme". Bramma verlangte das Haupt des höchsten Gottes Ixora zu sehen, und flog so hoch er konnte. Da begegneten ihm drei Blumen von Ixoras Haupt und fragten ihn, wohin er wollte? Er sagte, daß er gehe, Ixoras Haupt zu sehen, und die Blumen antworteten ihm: mache dir keine vergebliche Mühe, denn ob wir wohl noch dreimal so lang geflogen wären, von der Stunde an da wir von Ixoras Haupt niederfuhren, so würden wir nicht so weit sein, daß wir seine Füße sehen möchten. Und Bramma ließ ab und bat die Blumen, Ixora zu sagen, wie ihn schwindle, höher zu fliegen. Vistnum begehrte seine Füße zu sehen und grub so tief in die Erde, bis er zur großen Schlange des Abgrunds kam und schreckenvoll zurückkehren mußte, und also beide Götter mit lauter Stimme bekannten, daß niemand sei, der sein Haupt und Füße zu sehen vermöge. — So erzählt Indien, und konnte nun Griechenland seinen Jupiter anders als kolossalisch bilden, wenn, so weit es die Form zuließ, er nur einigermaßen die Idee des Unendlichen erwecken sollte? Als Phidias also hinaufgerückt ward, Jupiter zu sehen, kam aus seiner Seele das Bild dessen, den, ob er wohl in Tempeln thront, kein Tempel umfasset. Es war ein elender Spott, daß, wenn sein Jupiter aufstünde, sein Haupt die Decke des Tempels aufheben müsse: eben das war Phidias' Gefühl und dunkler Gedanke. He above the rest, sagt Milton vom Helden seines Gedichts,

In shape and gesture proudly eminent
Stood like a towr —

und alle Homerische und alle älteste Erzählungen von Göttern und Helden sind also. Der alte Künstler mußte also das Gefühl haben und ausdrücken, oder es waren nicht die Götter mehr, und wenn es Lysippus selbst an seinem kleinen zierlichen Herkules, Einen Fuß hoch, ausdrückte, daß der begeisterte Statius schreiet:

(DWB. VI, 1732, 2. b); vgl. 1729, 4) dastehende genetivische (oder dativische) Formel, von dem alten seit dem 14. Jahrh. gern gekürzten st. Fem. Maße (a. a. O. 1731 ff., vgl. 1727 ff.) nichts einzuwenden ist.

1 ff. Hiob 4, 15. 16. — 20 f. Vgl. d. Epigr. des Philippos Anthol. Plan. XVI, 81 Dübner, Overbeck 715 (deutsch v. H. SWS. XXVI, 39 Nr. 5). — 22 ff. Vgl. Strabon VIII, C. 353 (Overb. 698, vgl. 728). — 25 ff. Paradise lost I, 589—91 (Z. 28 Stand A) von Satan.

— Deus, ille Deus, seseque videndum
Indulsit, Lysippe, tibi, parvusque videri
Sentirique ingens, et cum mirabilis intra
Stet mensura pedem, tamen exclamare licebit,
Si visus per membra feras: hoc pectore pressus
Vastator Nemees, —

und also Lysippus' fußlange Figur in Statius' Seele oder Munde Kolossus ward, ja, um Herkules zu sein, es werden mußte; welche Blume von Xorens Haupt will es denn dem Künstler verbieten, statt Eines einige Füße zu nehmen, wenn er damit dem umfassenden tastenden Auge höheres Gefühl giebt? Überhaupt dünkt uns alles größer, was unsre Hand tastet, als was das Auge schnell, wie der Blitz, auf einmal und nach täglicher Weise siehet. Die Hand tastet nie ganz, kann keine Form auf einmal fassen, als die Form der Ruhe und zusammengesenkter Vollkommenheit, die Kugel. Auf der ruhet auch sie und die Kugel in ihr; sonst aber, bei artikulierten Formen und am meisten im Gefühl eines menschlichen Körpers, selbst wenn er das kleinste Kruzifix wäre, ist sie nie ganz, nie zu Ende, sie tastet gewissermaße immer unendlich. Das Kolossalische ist also ihrem Gefühl so nah und natürlich, als es dem Farbenbrett aus Einem Lichtpunkt fremd ist. Dies muß, und gewissermaße auf einmal, übersehen werden können, oder es steht überwältigend vor uns, eine gigantische, abscheulich-gezerrte, uns erdrückende Larvenmauer. — Rechnen wir nun noch hinzu, daß unsrer tastenden Hand das Leblose größer dünkt, als das Belebte, wo jede Durchregung des Hauches der Seele uns Glieder und Unterschiede darstellt: (denn eine abgehauenkalte Hand dünkt unserm Gefühl und selbst unserm Auge größer, als da sie Glied am Körper war und Leben sie durchwallte). Und nehmen wir hiezu noch Dunkelheit und Nacht, in der der Sinn tastet, die langsam erfühlte Einheit und Unbezeichnung, die ein solches Bild verleihet, den Begriff von Macht und Fülle, langsamem und starkem Willen, der in dem Gebäu wohnet: so kann nicht bloß, so muß gleichsam jeder hohe und starke Gott, jede Göttin der Erhabenheit und Ehrfurcht unsrer Einbildung kolossalisch und wenigstens übermenschlich werden über unsre Zwergengröße. Die bildende Kunst tritt hier in die Mitte zwischen Dichter und Maler. Jener kennt gar keine Grenzen, als die ihm der Flug seiner

1ff. Silvae IV, 36—41 (Overbeck 1476). — 19. 22. gewissermaße, vgl. 345, 35.

Phantasie und die Schöpfersmacht, die in ihm wohnet, zeichnen. Sein Auge, wie der unendliche Shakespear sagt:

In a fine frenzy rolling,
Doth glance from heav'n to earth, from earth to heav'n,
And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes and gives to airy nothing
A local habitation and a name —

ja, was sonderbar ist, um die simpelste Kindeserzählung, nach morgenländischer Art, wo Alles ohne Beiwörter und Schönfärbung, in unendlicher Einfalt und schlichter Unbezeichnung dasteht, hat sie den meisten Spielraum. Der Maler hat auch seine Unendlichkeit, aber nur Unendlichkeit eines Continuum, einer flachen Lichttafel. Er kann Himmel und Erde, meilenweit hingeworfne Gegenden und Gebiete der Einbildung malen, aber keine Kolossalfiguren: denn Formen sind ihm aus einem fremden Sinne. Er muß sie darstellen, wie es der Rahm seines Bildes, die Gesetze der Lichtbrechung und Farbengabe, kurz sein Sinn und Medium fodern. Der Bildner steht im Dunkel der Nacht und ertastet sich Göttergestalten. Die Erzählungen der Dichter sind vor und in ihm: er fühlt Homers Minerva, die den gewaltigen Stein ergreift, an dem einst so viel Riesen der Vorzeit trugen: fühlt ihr gewaltiges Haupt, dessen Helm so viel Krieger birgt, als hundert Städte ins Feld zu stellen vermögen: fühlt den Schritt Neptuns, die Brust Alcides', den Wink der Augenbranen Jupiters; kann, was in diesem Gefühl aus seiner Hand kommt, klein oder kleinlich sein? Jeder Raum ist ihm nun gleichgiltig, wo er nur diese formenschwangre Gefühle hinlegen oder ausdrücken kann. Sei Jupiter Einer Elle oder sechs Ellen hoch; umfasset ihn nur sein Sinn und der Sinn des Schauenden in Majestät und Würde, das ist sein Raum und seine Grenze.

Eben dies innere Gefühl mißt ihm auch jede Spanne des Kolossus mit Weisheit des Eindrucks und Standorts zu, auf den er sein Werk richtet. Der Jüngling Apollo darf ein übermenschlich stolzes Gewächs sein, aber kein Kolossus; denn er ist nicht Jupiter, und die Schlanke und Schnelligkeit seiner Glieder würde in einer

1. Schöpfersmacht, zu T. III, 1, 123, 2. — 3 ff. A Midsummer-Night's Dream V, 1. — 21—25. Vgl. 110, 4 ff. 16 ff. 109, 26 ff. 3 ff. — die Brust Alcides', 347, 5; vgl. Winckelmann in den zu 319, 21 angeführten Beschreibungen (Bibl. 36. Vers. 156. Eisel. I, 229 § 9. VI, 97 f.).

Turmgestalt erliegen. Was von einer Juno, oder der Mutter aller Götter gilt, gilt nicht von der lieblichen Aphrodite. — Unsägliche Weisheit, die die Griechen auch bei der Größe bewiesen, die sie jedem ihrer Himmels- und Erdengewächse zuwogen. Diese Weisheit spricht uns noch, da sie alle als kahle Mythologie und akademische Wachparade dahin gepflanzt sind auf Einen Grund und Boden; und wie muß sie gesprochen haben, als jede Statue an ihrem Ort stand, in ihrer Höhe und heiligen Entfernung! Unter den Römern ging dies weise Gefühl verloren: Flora oder ein Konsul und Imperator konnte Kolossus werden, nachdem der Künstler Stein hatte oder der Imperator Metall aufwenden wollte. Die Kunst war unter ihnen Griechenhandwerk.

3. Und endlich. Was hat die Allegorie mit der bildenden Kunst zu schaffen? Wie weit kann diese allegorisieren?

Die Frage ist sehr verwirret worden, weil man alle Künste, ja gar (horribile dictu!) alle Wissenschaften mit ihnen auf einerlei Grunde betrachtet hat, ohne einzusehen, daß diese im Gebrauch keines Zwirnsfadens und keiner Nadelspitze eins sind. Über Winkelmanns Werk, das die Allegorie im weitläuftigsten Sinne nimmt und, da es den ersten Anfang einer Rüstkammer für alle Künste des Schönen geben wollte, notwendig so allgemein sein mußte, über dies Werk, sage ich, ist viel seltner und halbwahrer Tadel vorgebracht worden, durch den weder dem Künstler noch Weisen Gnüge geschiehet. Die Hauptfrage bleibt: was ist Allegorie? und was ist sie hier? Durch welche Mittel wirkt, auf welchem Boden steht sie? und da ergiebt sich, jede Kunst muß völlig ihre eigne haben, oder es giebt gar keine.

Jener weise Alte machte daher den Begriff der Allegorie so groß: sie bedeutet eins durchs andere, *ἄλλο* durch *ἄλλο*. Wie sie das bedeute? von welcher Art das *ἄλλο* und *ἄλλο* sei? das kann nicht die allgemeine Theorie, das muß Stand, Absicht, Kunst, kurz der einzelne, hier bestimmte Gebrauch lehren.

15ff. Vgl. 368, 32ff. u. Anm. Über Bild, Dichtung und Fabel I, 4 (Zerstr. Bll. III, 101ff. SWS. XV, 529f.) Kalligone III, 267 (a. a. O. 322) ff. Adrastea II, 223ff., besonders 231—41 (SWS. XXIII, 309ff., 314—20). — 22. seltner, B^2 und D bessern seichter; seltner ist aber sinnverwandt mit seltsam (T. III, 1, 223, 8. 374, 3 u. Anm.) und darum nicht anzutasten. — 28. Der Stoiker Heraklitus (Zeitgen. des Augustus; früher verwechselt mit d. Philosophen des 4. Jh. v. Chr. Heraklides Ponticus) in seiner „Abhandlung von den Allegorien des Homerus" (Allegoriae Homericae ed. E. Mehler, Lugd. Batav. 1851), auf die sich Winckelmann, Versuch e. Allegorie S. 2 (Eis. IX, 20 § 19) bezieht, cap. V: *Ὁ γὰρ ἄλλα μὲν ἀγορεύων τρόπος, ἕτερα δὲ, ὧν λέγει, σημαίνων, ἐπωνύμως ἀλληγορία καλεῖται.*

Ich kann sagen, daß bildende Kunst eine *beständige Allegorie* sei, denn sie bildet *Seele* durch *Körper*, und zwei größere ἄλλα kann's wohl nicht geben, insonderheit wenn man die Philosophen der Gelegenheit und der prästabilierten Harmonie um Rat frägt. Der Künstler hat das Vorbild von Geist, Charakter, Seele in sich und schafft diesem Fleisch und Gebein: er allegorisiert also durch alle Glieder. Verhältnis ist ihm nur das Nichtohne, die Bedingung, nicht aber das Wesen seiner Kunst oder die Ursache ihrer Wirkung. Dies ist Seele, die sich Form schafft, und wo beide, Form und Seele, vom Verhältnis gelinde abzuweichen befehlen, kann er nicht bloß, sondern muß abweichen, wie bei Apollos *längern* Schenkeln, bei Herkules' *dickerm* Halse, u. f. Überhaupt Verhältnis in der Kunst zum Hauptwerk machen, und für Antinous und Mars, Jupiter und den Faun ein und dasselbe festsetzen, heißt, jedem Perioden und Gliede einer Allegorie Ein Maß vorschreiben, oder aus der Algebra Musik komponieren. Leibhafte Form ist der Tempel und Geist die Gottheit, die ihn durchhauchet: da nun nicht jeder Gott und jeder Tempel gleicher Art ist, so können bis auf jedes Winkelchen in ihm unmöglich dieselbe Verhältnisse gelten. —

Und hier ist's abermal besonders, daß, je weniger ein Glied Anteil an Geist, insonderheit an Bewegung und Leben hat, desto mehr ist sein Verhältnis bestimmt, und darf nicht abgeändert werden. So ist's z. B. mit dem Unterleibe: verlängert oder verkürzt ihn, er wird gleich unförmlich. Aber in den Gliedern, wo Rege, Leben, Bewegung spricht und jetzt dies Glied vorspricht, da muß der Geist, der überm Künstler schwebt, ihm im feinsten Schwunge der Form allein Auskunft geben. Es ist gebildete Allegorie eines geistigen Sinnes, der sich hier in den Stein senkte.

So kann man von der bildenden Allegorie sprechen; allein ich begreife sehr wohl, daß das nur uneigentlich gesprochen heißt, weil wir, die so wenig im Gefühl der Plastik leben, dem Worte

4. Da die thatsächliche Wechselwirkung zwischen Körper und Seele vom Standpunkte des Dualismus (Cartesius) natürlicher Weise nicht zu erklären ist, so nehmen die Occasionalisten (Arn. Geulinx 1625—69 und Nic. Malebranche 1638—1715) ein immer wiederholtes Wunder an: die entsprechenden Vorgänge in Körper und Seele sind nur die gelegentliche Veranlassung (causa occasionalis), die eigentlich wirkende Ursache (causa efficiens) ist Gott. Für Leibnitz, bei dem der dualistische Gegensatz zwischen Körper und Seele entfällt, ist die Übereinstimmung zwischen beiden ursprünglich von Gott beim Schöpfungsakte gesetzt (harmonia praestabilita) und also kein Wunder, sondern ein Naturgesetz. (Vgl. K. Fischer, Gesch. d. neueren Philos. 2. Aufl. I, 1, 534—36. 2, 13—22. 45—48. II, 375 ff. (bes. 382—87).

Allegorie gerade die Bedeutung gegeben haben, die nicht in ihr, sondern in andern, leichtern Künsten und Wissenschaften vorkommt. Und in deren Sinne kann jene freilich nicht allegorisieren. Bloßen Witz, eine feine Beziehung zwischen zweien Begriffen, oder das Abstractum eines fliegenden Dufts und eines verfliegenden Schmetterlings in den Stein zu senken, und denselben daraus wiederum zu ertasten; dazu ist der Stein zu schwer und die Hand zu grob, und die Arbeit lohnt nicht der Mühe. Mögen andre Künste dies bemerken und insonderheit der Hauch, die Rede, den flüchtigen Schmetterling von Witz und Abstraktion haschen; die Statue ist dazu zu wahr, zu ganz, zu sehr Eins, zu heilig.

Die bildende Natur hasset Abstracta: sie gab nie Einem alles und jedem das Seinige auf die feineste Weise. Die bildende Kunst, die ihr nacheifert, muß es auch thun, oder sie ist ihres Namens nicht wert. Sie bildet nicht Abstracta, sondern Personen; jetzt die Person, in dem Charakter, und den Charakter in jedem Gliede und in Ort und Stellung als ob sie nur der Zauberstab berührt und lebend in Stein gesenkt hätte. Es ist nicht die abstrakte Liebe, die dasteht, sondern der Gott, die Göttin der Liebe: nicht die Frau Gottheit und die Jungfrau Tugend, sondern Minerva, Juno, Venus, Apollo und wie die höchstbestimmten Namen, Gebilde und Personen ferner lauten. Dem müssigen Kopf, der den Redner, den Dichter, den Maler allegorisiert, kann ich's vergeben; der mir aber hier bei der Bildsäule, wo im höchsten Grad alles substanziell, wahr und bestimmt ist, Fledermäuse hascht, die nicht Kunst sind noch Dichtkunst, weder Seele noch Körper; dem mag's von den allegorisierten Göttern selbst vergeben werden.

Wenn Eine Kunst uns bei Substanz und Wirklichkeit festzuhalten vermag, ist's diese: und wird sie Gespenst, was sollte nicht Gespenst werden? Der alte Künstler konnte Verschiedenes an Verschiednem studieren (und nur einem Neuern hat's fremde gedünkt, wie er so etwas konnte und mußte?). Aber wenn er nun schuf, so ward das Verschiedene ein Eins, mit Haltung und Seele aus seiner Seele. Er sprach zum Felsen: wandle, sei die Person, lebe. So sah alle Abgötterei die Kunst an. Der einzelne bestimmte Gott war gegenwärtig und hörte. So nannten die Griechen die Statuen. Es war nicht mehr Apollo allgemein, geschweige die liebe Sonne, oder die personificierte Dichtkunst; es

war *der* Apollo, Smintheus, Delius, Pythius, 'Αγρεύς, wie es Ort und Attribut sagte. Diese Attribute waren so wenig *Allegorie* (wie wir nach der Poetik das Wort nehmen), als Herkules' Keule oder die Nase unsers Angesichts; *historische, individuelle Kennzeichen* waren's, *diesen* Gott und *jetzt* und *hier* zu bezeichnen. Sie bedeuteten, aber keine Abstraktion; ein Individuum deuteten sie an, wie's ohne Schrift angedeutet werden konnte. Man gehe die Statuen der Götter und die aus ihnen gesammleten Allegorien durch; man wird sie sämtlich dieser Art finden.

Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, ob und wie die Griechen ihre Bildnerei von einem fremden Volk *erhielten*? sondern was sie aus ihr *machten* und wozu sie, da sich die Kunst formte, dieselbe *geschaffen* glaubten? Jupiters drittes Auge vor der Stirn blieb in den Zeiten der Kunst weg, denn es war ein allegorisches und kein natürliches Auge. Die Gestalt selbst mußte Jupiter sein: das übrige konnte Dichter, Priester oder jeder dazu sagen, der's wollte.

Wenn also die Ausleger und Zeichendeuter mit Deutung der Attribute so fein und reich sind: so lasse ich's zwar als Witz und Poem gelten; zweifle aber, ob der griechische Künstler oder Priester oder Anbeter das dabei dachten? Es war meistens ein historischer Umstand, der dem Gott einen eignen Namen gab und den nun dies eigne Attribut bezeichnen sollte. „Du bist nicht Jupiter, du, sondern mein, unser Jupiter, der du *da* warst!" also eigentlich ein Abgott. Je feiner meistens die Auslegung der Allegorie, desto unwahrer. —

Freilich war um einen Gott und Helden so leicht nichts, was nicht Gedanken erweckte, und bei den Griechen waren's treffende, natürliche Gedanken; nur nicht aus Abstrakten, nicht aus gedichteter Allegorie, sondern aus Umständen der Geschichte. Der Charakter des Gottes und Helden (Allegorie genug) war dem Künstler gegeben: den drückte er aus, das übrige war ihm Unterstützung und Aufklärung desselben, oder historische, Lokal- und Tempeldeutung.

„So war denn den Griechen die Allegorie zuwider?" Nichts minder, sie war nur nicht überall ihr Hauptwerk. Der Grieche

13 ff. Nach Pausanias II, 24, 3 (Overbeck 252) befand sich im Tempel der Athene auf der Burg Larisa in Argos unter den Weihgeschenken ein angeblich aus Ilion stammendes Zeusbild mit einem dritten Auge auf der Stirne. Es sollte damit auf das dem Gotte zugefallene dreifache Herrschaftsgebiet (Himmel, Meer, Unterwelt) hingedeutet werden.

fühlte es zu gut, daß, um allegorische Personen tanzen zu lassen, man kein Theater bauen, kein Epos dichten und keinen Marmorfels aushöhlen dörfe. Er fühlte es zu gut, daß, wenn eine Allegorie schön und lieb sein soll, müßte sie klein, simpel, schmal umründet werden, ein Edelstein im Ringe — kurz nicht den Kolossus, sondern die Gemme, die Münze, die Urne, das Bas-relief widmete man ihr, und da war sie an Stelle.

Giebt mir die Göttin Tyche (denn es ist billig, daß ich über die Allegorie auch allegorisiere), giebt sie mir Muße und Lust und Liebe, die mehr als Muße ist, meine Flicke hingeworfner Gedanken über die Anaglyphik zu sammeln; ich freue mich, wenn ich an die Stunden denke, die mir die simpelste Gruppe der Welt, die griechische Allegorie, einst verlieh. Da werden wir Griechengeist in der niedlichsten Bildersprache entdecken; hier, befürchte ich, ist's zu früh. Ein Jupiter, Herkules und Apollo, ein Laokoon und Alexander sind zu große oder zu bestimmte Wesen als daß Allegorie sie umflattern sollte. Was Hand und Geist an ihnen erfasset, ist Allegorie gnug, d. i. Sinn und Geist eines gegenwärtigen himmlischen Wesens. Sie waren auf bestimmte Tradition und Kindesgeschichte gebauet; die zu bestimmen, wo sie wankte, sie auf Einem Punkt persönlichen Daseins festzuhalten, war des Künstlers Werk; nicht sie mit Allegorie zu behängen und in Luft zu verduften.

Statt dessen trete man an eine in Stein gehauene Tugend, die Dame Gerechtigkeit etwa oder die Jungfrau Frömmigkeit, Liebe u. d. gl., was hat man an ihnen? Nichts! Eine in Stein gehauene Seifenblase. Was ich bei ihren Attributen denken soll, weiß ich etwa; aber bei ihnen selbst? daß sie liebe gute Damen sind, die ein Wort, eine abstrakte Redart hervorbrachte, und die meistens deren auch wert sind. Wollen sie das Höchste ausdrücken, was sie bedeuten (und das sollen sie doch!), so werden sie unleid-

11—14. Vgl. Ged. 48—54 (T. II, 433 ff.) u. Anm. Soll bei Z. 12 an eine bestimmte Gruppe gedacht werden, so hätte wohl eine der beiden 356, 20—22 (vgl. zu 355, 17. 354, 25) den meisten Anspruch darauf, bes. die 2.: „Die Geschichte Amors und der Psyche in allen ihren Scenen ist der Edelstein in diesem goldnen Ringe, in welchem die größten Götter Genien wurden, um im engen Circus einer Allegorie verstellbar zu werden.“ Adrastea a. a. O. 316_{235} f. (vgl. Humanitätsbr. 64). allerdings zunächst mit Bezug auf Basreliefs (vgl. aber 354, 25), und „Amor und Psyche mit der Fackel“, die er „für Leben und Tod halte“ (SWS. XXIX, 311*) [„um 1768“]: „Der Kuß des Todes und der Seele“. Haym I, 680. [1774] Zerstr. Bll. II, [1786. 1796] 328 f.[1] 341 f[2]. SWS. XV, 459 f. der (letzte) Schlaf küßt Psyche; vgl. Param. 3, bes. V. 26 f. T. II, 163) erwähnt neben dem „wohllüstigen Hermaphroditen, der auf dem Teppich liegt“ (vgl. 331, 19 d. Anm.), „ein paar Venus“, „zwei Kindern der Niobe“, „dem großen braven Apollo“ u. Laokoon u. s. w. ein Br. an Karoline v. Nov. 1772 (Aus Hs. Nachl. III, 371) als die Mannheimer Antiken, die ihn 1770 (Lebensb. III, 64) besonders beschäftigt hatten.

lich: denn die angestrengteste Gerechtigkeit, die allergnädigste Gnade, die allerzerflossenste Andacht, die weichste Barmherzigkeit, die lachendste Liebe kann weder Mensch noch Stein tragen. Und ewig ertragen? in dem unnatürlichen, krallen oder aufgelösten Zustande steht sie immer da, und nichts kann ihr helfen? Hinweg, Grimasse von Stein, und verwandle dich zu dem, was du einst warest, ein Wort, eine Silbe!

Nun aber schwang sich auch meistens der Künstler nicht so hoch: er wollte seinen Block nicht anstrengen, den höchsten Ton aller Gerechten d. i. die Gerechtigkeit, den Inbegriff aller Andächtigen, die Andacht, ewig und unüberschwungen zu tönen; er blieb also in der seligen Mittelmäßigkeit, und so sagte er gar nichts. Ist die Pietas höchstens nur etwa eine pia, die Caritas etwa eine cara, beide unbestimmt und ohne Individualformen; Schade, lieber Künstler, um Marmor, und Meißel und Zeit und Mühe. Hättest du lieber eine bestimmte pia und cara genommen, so stünde die doch leibhaft da, und dein heiliger Vater wäre mindstens von einigen guten Weibern in Stein beweint und betrauert worden, statt deren jetzt nur ein geschaffenes Nichts, allegorische Tugenden, um ihn trauren!

Bei Grab- und Denkmalen indes lasse ich die Allegorie noch gelten: denn oft vertreten jene doch nur die Stelle der Bas-reliefs auf dem Monumente, und etwa der Gemmen und Münzen, sie sind kein freies Kunstbild. Auch die Griechen konnten wohl auf ein Grabmal Psyche und Amor, halb als Allegorie (sie waren aber mehr als solche, sie waren Geschichte) stellen und ließen das schöne Paar, jetzt in neuer Bekanntschaft, sich schwesterlich küssen und umarmen. Ist irgend ein Ort, da man einen herabgesunknen Engel erwartet, so ist's am Grabe, über der lieben Asche unsrer Toten, wo alles so still ist, wo kein Laut aus jener Welt hinübertönet und wo wir doch so gern mehr als Asche fänden. Hier ist also auch wohl eine weinende oder tröstende Tugend zu ertragen, wenn sie, ihres Namens wert, nur als ein weiblicher Engel dasteht. Kann der Verstorbne oder die Verstorbne selbst in oder neben ihr gebildet werden, wie wir's erwarten, so ist's freilich um so besser. Können wirkliche Kinder, eine Geliebte, ein Weib daneben gebildet werden, so kehrt für Kunst und Denkmal

17. lebhaft AB¹. — 25. Vgl. zu 353, 11 u. Ged. 19 (T. II, 410) — 29ff. Vgl. Ged. 18, 1ff. (T. II, 409) u. Anm. Darnach auch 30f. mit D zu bessern herübertönet.

Wahrheit in die Züge, und also besser. — Aber wehe, wenn diese Grabengel, die man der Menschlichkeit als Denkmal der Liebe und milde Gabe zuließ, nun Hauptwerk der Kunst werden sollen, und gar gelehrte Abstraktionen und Allegorien, wie Gespenster, alles verscheuchen! Ist's sodenn nicht offenbares Zeichen der größten Dürftigkeit und Armut, daß man nichts als solche habe? oder nur solche zu bilden vermöge?

Wie weit ist's mit der Kunst der leibhaften Wahrheit gekommen, wenn sie keine leibhafte Wahrheit mehr hat, wenn sie statt des großen Einen seeledurchwebten Ganzen nach einem Schmetterlinge von Witz, von Bedeutung hascht, der um, oder neben oder über ihr schwebe! Und den sie doch auch, so klein der Preis wäre, nicht einmal zu erreichen, nicht auszudrücken vermag, denn zu aller litterarischen und moralischen Allegorie gehört Gruppe, und im eigentlichsten Verstande hat die die Bildnerei nicht.

„Nicht? die Bildnerei keine Gruppe? Und Laokoon, Niobe, die beiden Brüder" — Ich weiß das alles und mehr als das. Ich weiß, daß ein Franzose noch neulich hochgerühmt hat, „seine Nation habe das Gruppieren der Bildsäulen nagelneu erfunden, sie habe zuerst Bildsäulen malerisch gruppieret, wie nie ein Alter gruppiert hat" — Die Bildsäulen malerisch gruppieren? siehe, da schnarrt schon das Pfeifchen, denn eigentlich geredt, ist's Widerspruch: Bildsäulen malerisch gruppieren. Jede Bildsäule ist Eins und ein Ganzes: Jede steht für sich allein da. Was der Gedachte also an den Alten tadelt, war ihnen ausgesuchte Weisheit, nämlich nicht zu gruppieren, und wo Gruppe sein mußte, sie selbst so viel möglich zu zerstören.

Daher mußten Laokoons Kinder so klein sein, ob sie wohl Männer waren: nicht, wie Hogarth meint, seiner Schönheitslinie wegen, daß, wenn über alle drei ein Transportkaste geschlagen würde, er in Form der Pyramide oder Lichtflamme da stünde;

17. Die „Gruppe der beiden Brüder [vgl. 356, 20 ff.], die man gemeiniglich 'Kastor und Pollux' nennt" (Zerstr. Bl. II, 320[1]. 334[2]. SWS. XV, 455 f.), ehedem in der Villa Ludovisi in Rom, jetzt nach mancherlei Schicksalen in Madrid („Gruppe von S. Ildefonso"). Vgl Lessing IX (D. Nat.-Litt. 66), 2, 336 f., dessen Deutung als Schlaf und Tod Herder erst teilte (Haym I, 679 f.), a. a. O. aber bestritt und bis auf weiteres „den beiden Jünglingen ihren Namen Kastor und Pollux ließ", und Blümners Anm. Friederichs-Wolters S. 673, Nr. 1665. Hübner, Die ant. Bildw. in Madrid S. 73, Nr. 67. Abbild. bei Baumeister, Denkmäler Nr. 1811 (S 1731). Über den Eindruck der Gruppe auf H. vgl. Humanitätsbr. 65 und „Pygmalion" SWS. XXVIII, 270_4. 281_{17}. Adrastea VI, 1, 51 (SWS. XXIV, 347) wird sie ihm zum Sinnbild des Verhältnisses Winckelmanns zu Mengs. — 29 ff. Zerglied. 4. Hauptst. (S. 6 f. der Übers. 2. Ausg.): „Die Verfertiger (denn es arbeiteten ihrer drei an dem Werke) einer der feinsten Bildhauergruppen, welche jemals,

an solche Zimmerarbeit hat wahrlich der Künstler nicht gedacht. Woran er dachte und denken mußte, war, daß die Jungen dem Alten, zu seiner Größe erhoben, auch bei dunkler Nacht im Licht stünden, daß das Ganze sofort Drei und nicht Eins, mithin der Geist des erhabnen Vater- und Todesleidens weg- und scheußlich zerteilt wäre, wenn alle drei da ständen und schrien und vergeblich mit den Schlangen rängen. Da er die zwei also nicht wegschaffen konnte, um sein herrliches Bild allein zu geben: so verkleinte er sie wenigstens und erniedrigte sie zu halben Nebenwerken, riß dem einen Jungen das Maul auf (wie jeder feine Kenner der griechischen Kunst es mit Schrecken sehen kann), verflocht sie in das Gebiet der Schlangen und der Qual, damit der erhabene Vater in ihrer Mitte allein stehe und als Held und Ringer sein Leiden dem Himmel klage.

Die Gruppe Niobe, wo stand sie? und wie wenig ist sie Gruppe! wie fern und zerstreuet liegen die Ihrigen um sie her! und die Jüngste, in ihren Schoß geflohen, beugt sich und verbirgt sich, damit eben durch sie nur die Mutter allein und erhaben und als Mutter solcher Kinder erschiene.

Zwei brüderliche Freunde, die sich in der einfachsten Stellung auf einander lehnen; ein Paar, das sich in der einfachsten Stellung mit einem Kuß verschwistert, sind so wenig Gruppe zu nennen. als Leda und der Schwan, Jupiter und sein Adler. Der Künstler fühlte das ewige Gesetz, das Wesen seiner Kunst, die nur Eins giebt, und in dem Einen alles! die, je mehr sie zerstücket, teilt, gruppiert, häufet, um so ärmer wird und zuletzt eine Taube nötig hat, die über der ganzen Gruppe schwebe und mit einem Steinzettel im Schnabel sage: was der Steinwald bedeute? denn weder dem sehenden Blick noch der tastenden Hand bedeutet jede einzelne Statue nun etwas.

sowohl von Alten, als von Neuern, gemacht worden (ich meine den Laocoon und seine beiden Söhne), begingen die Ungereimtheit, die Söhne halb so groß, als den Vater, zu machen, ob sie gleich sonst alle Zeichen haben, daß sie Männer vorstellen und nicht nur zusammen eine Pyramide ausmachen sollen. Wenn also ein gescheidter Tischer einen hölzernen Kasten dazu machen sollte, um diese Gruppe vor dem Wetter zu bedecken, oder sie weg zu fahren, so würde er bald durch seine Augen finden, daß die ganze Zusammensetzung leicht und bequem in eine pyramidalische Form gebracht und eingepackt werden könnte." Unmittelbar zuvor wird die Pyramide (neben, ja vor dem Kegel) als die „wegen ihrer Einfachheit und Mannigfaltigkeit" für die meisten „Zusammensetzungen in der Maler- und Bildhauerkunst" geeignetste Form bezeichnet. Über die Lichtflamme vgl. zu 311, 18. — Im übrigen vgl. zu Laokoon und Niobe die Gedichte „Laokoons Haupte!" (SWS. XXIX, 303) und „Pygmalion" SWS. XXVIII, 273_7. 277_{12}—281_{16}, ferner Humanitätsbr. 65. 64.
21 ff. Vgl. zu 354, 25 u. Ged. 32 u. Anm. (T. II, 429: vgl. jetzt SWS. XXIX, 192. 728), wo noch die Verweisung auf „Pygmalion" SWS. XXVIII, 272_7 nachzutragen wäre.

Tretet einmal her an diese noble Gruppe: Arria und Pätus, nebst Kammerfrauen und Bedienten. Wo sollt ihr stehen? welcher Person im Rücken? denn die Gruppe steht frei von allen Seiten mit malerischem Anstande. Und wenn ihr gar euer Gefühl zu Hilfe nehmen wollte, wo anfangen? wo aufhören? und wo ist nun der Geist? des Bildes Eine ganze Seele? Alle in Schmerz, alle in Heldenmut, alle das zärtliche Wörtlein nötig habend, der Arria aus dem Munde: non dolet, Paete! das denn freilich die Hand weder ertappen kann noch mag. Wie simpel steht dagegen der Pätus der Alten, und Arria sinkt ihm zu Füßen und er hält sie und endet sein Leben. Also wiederum keine malerische Gruppe.

Kann nun eine Geschichte in der Bildhauerei nicht Gruppe werden, weil jedes für sich auf seinem Grunde, in seiner Welt stehet; liebe Allegorie, wie wird's mit dir sein, wenn du, als Schmetterling oder Taube, aus vielen Personen oder Figuren, jede für sich ganz gebildet, und doch nicht ganz gebildet, (nur für dich, Allegoria, gebildet!) hervorfliegen sollt? Ich fürchte, du bleibst, wo du bist, dem Künstler im müssigen Kopfe, denn in die arbeitende Hand war kein Weg, und aus ihr in den zerteilten Felsen, der nur in seinem Kopf Eins ist, noch minder.

Endlich warum wollen wir der Natur widerstreben und nicht jede Kunst thun lassen, was sie allein und am besten thun kann? Wo Ein Grund ist, auf Gemme, Münze, Tafel, da bindet die Natur schon durch das Continuum Einer Fläche. Gemme, Münze, Bas-Relief, Denkmal kann nicht viel mehr als eine Allegorie geben, dazu sind sie da und die geben sie unnachahmlich. Warum sie von da wegreißen? mit ihr die großen Bilder der Wahrheit, Götter- und Heldengestalten, oder die Zaubertafel historischer Wahrheit, das Gemälde, verwirren und zu Schatten verscheuchen? Eine Epopee, worin Allegorien handeln, und ein Drama, worin Abstraktionen agieren, und eine Geschichte, worin sie pragmatisch tanzen, und ein Staat, worin sie idealisch ordnen, sind herrliche Meisterstücke; kaum aber herrlicher, als eine bildende Kunst, die sie in Fels gehauen hinstellt, damit sie doch ja nicht aus der Welt verschwinden.

---

1 ff. Zu T. II, 180, 13. — 9 ff. Jetzt „Der Gallier und sein Weib" (Villa Ludovisi) Friederichs-Wolters S. 525. Nr. 1413. Abbild. bei Baumeister, Denkmäler Nr. 1410 (S. 1237).

Leipzig,
gedruckt in der Breitkopfischen Buchdruckerey.
1778.

Johann Winkelmann.

Geboren 1718, ermordet 1768.

---

2. 1718, vielmehr 1717 (9. Dez). Die unrichtige Angabe stammt aus dem „eigenhändigen Brief" Winckelmanns „an einen seiner vertrauten Freunde" (Rom 8. Dez. 1762), der zuerst in den „Briefen die neueste Litteratur betreffend" (16, 183 ff.) gedruckt wurde. H. citiert ihn S. 362 Anm. e) nach Daßdorf u. wiederholt ihn im 11. St. der Adrastea (SWS. XXIV, 343_{44} u. Anm. S. 595). Er steht bei Förster, W.s Briefe II (WW., Meyer u. Schulze X), 145 ff., bei Eiselein X, 590 ff.

Wenn Winkelmann keinen Buchstab gedruckter Werke hinterlassen hätte: so zeigt sein Leben, so zeigen seine Briefe und sein Schicksal, daß er ein außerordentlicher Mensch war, der sich zu etwas geboren fühlte. In Armut und Kummer hatte er seine Jugend verloren; über die Dreißige hinaus saß er im Schulstaube eines Städtchens, wo er die Knaben konjugieren lehrte; und doch verkümmerte er nicht! er verlor nicht den Plan eines bessern Lebens. Seine Liebe für die Geschichte, für Griechenland und edlere Menschengedanken; sein Haß gegen deutsche Metaphysik, barbarische Schultheologie und die gewöhnlichen sieben Magisterkünste; sein Durst nach Freiheit, Freundschaft und Gesinnungen der Alten, die er mit Armut, Einfalt und titelloser Bescheidenheit gern erkaufte — das alles zeichnet ihn nach unsern Sitten so sehr aus, daß ich ihm gerne, nur dieser Gesinnungen wegen, eine Bildsäule unter den Weisen des Altertums setzte. Lese man seine ersten, armen und bedrängten Briefe an Bünau;[a]) man höret den verschlagnen, vom Glück verlassnen, aber noch immer festen und edeln Mann, der, unbiegsam der Kriecherei und Thorheit seiner Zeit, sich selbst fühlet, sich selbst ehret, und nur aus seinem Kerker heraus seufzet. — Jüngling, der du diese Briefe liesest, schöpfe Mut aus ihnen, bei vielleicht ähnlichem Schicksal. Deutschland ist lange ein Wald gewesen: aber auch im dicksten Walde findest du die rechte Himmelsgegend allein durch diese Tugend und Gesinnung der Alten; durch das Gefühl nämlich, zu etwas da zu sein auf der Erde, von niemand als sich abzuhangen im Begriff der wahren Ehre, des wahren Nutzens und Lebens; Macht zu haben, daß man falschen Zwecken entsage, nach Flittergolde des

a) Winkelmanns Briefe [an seine Freunde], herausgegeben von Dasdorf [l. Daßdorf. Dresden 1777—80, 2 Bde.]. T. 1. S. 5 u. f. [Förster I (IX), 8 ff. Eis. X, 18 ff.]

4 f. In Armut — verloren, wörtlich aus d. zu 359, 2 cit. Br. — 5. Vgl. 362, 27 f. 364, 7 u. Anm. — 8—13. Vgl. Denkm. S. 10 f., wo auch dieselben Briefe citiert werden, wie in Anm. a).

Ranges, Standes, der Gemächlichkeit und Wollust nicht laufe, auch arm und verachtet sein könne, wenn man nur das wird, was man werden soll, und in seinem Werk lebet. Dies Gefühl von Einfalt und Wahrheit! von edlem Stolz und Aufopferung seiner selbst zu dem Beruf, wozu ihn die Natur gebildet, kurz diese bescheidne alte Größe zeigt sich bei Winkelmann in allen seinen Schriften, in allen seinen Briefen. Man lese z. B. nur den, mit dem er von Bünau Abschied nimmt und seinen ihm notwendigen Religionswechsel so kindlich, so beschämt und gerührt entschuldigt:[b]) man lese die Freude, mit der er aus Deutschland geht, und dem Ort seiner Bestimmung, Rom und dem Altertum, entgegen eilet:[c]) wie er immer auf Gedanken dieser Art ruht, und seine Arme ausstreckt nach Gestalten und Gesinnungen voriger Zeiten: wie er in diesem Traum, in diesem schönen Wahne sich an Menschen, Umständen und selbst Kunstwerken so oft, freiwillig gleichsam, irret und reich ist in seiner Armut, in seiner Niedrigkeit stolz und groß und glückselig.[d]) Nur so lange glaubte er gelebt zu haben, als er in diesen Gedanken, diesen Beschäftigungen, diesem Genuß lebte.[e])

Aber wenn ich mich nun, von ihm und seinem Gefühl, auf die Umstände wende die ihn von außen umgaben, auf die Beihilfe die ihm ward, auf den Weg seines Lebens den er nehmen mußte; verzeihe, Deutschland, wenn ich das alte Lied singe und deine Unachtsamkeit anklage! Wäre er unter Scythen geboren, hätte es ihm schlechter werden können, als es ihm ward? Arm und verkannt zog er auf deinen Universitäten einher; selbst die Seelenspeise, die du ihm von deinen Kathedern zuteiltest, konnte und mochte er nicht genießen. Bis in sein vierzigstes Jahr Konrektor in Seehausen zu sein oder barbarische Mönchs-Chroniken excerpieren zu müssen, nur damit man lebe; und nirgend eine Gelegenheit zu

b) Eb. das. S. 17. [Förster I (IX), 89 ff. Eis. X, 86 ff.]
c) S. 55. Eb. das. [Förster I (IX), 127 ff. Eis. X, 123 ff.]
d) S. alle 3 Sammlungen seiner Briefe, die Zürcher, die Dresdenische und die Berlinische.
e) Winkelmanns Br. von Dasdorf T. I. S. 116. [Zu 359, 2.]

7. Derselbe Brief citiert Denkm. S. 14 und noch in der überhaupt zu vergleichenden Adrasteastelle VI, 1, 42 f. (SWS. XXIV, 342). — 17. Zu 370, 25 ff. — 22 ff. Vgl. Denkm. S. 12 bis 14. — 27. vierzigstes, vielmehr einunddreißigstes, 1743—48. Justi I, 115—90. — 28 f. oder — müssen, für die Fortsetzung der Reichshistorie des Grafen Bünau, von der 1728—43 vier Bände (bis 918) erschienen waren. Justi I, 199 ff. 512 ff. — 32 f. Die Zürcher sind die Briefe an seine Freunde in der Schweiz, Zürich 1778, die Dresdenische die von Daßdorf herausgegebenen (S. 361 a) und die Berlinische die Briefe an einen seiner vertrautesten Freunde (Muzel-Stosch), Berlin und Stettin 1781. 2 Bde.

sehen, bei der Fülle von Geist, Kenntnissen und Gefühl, nur Einem bekannt zu werden, der einen Menschen der Art von solchem Druck erlöse! Keinen andern Weg zu sehn, auch selbst nachdem man eine Schrift, wie die ist:

Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst

geschrieben, keinen andern Weg zu seiner einzigen Bestimmung zu sehn, als die Vorsprache und das Jahrgeld eines Bekehrers; und auch nachher, nachdem man mit der Begeisterung fürs Vaterland, für deutsche Nation und Sprache, in Rom, unter so armen und drückenden Umständen ein Werk geliefert hat, als

Die Geschichte der Kunst des Altertums

ist, und für alle Zeiten sein wird, in denen die deutsche Sprache lebet; für dies alles noch nichts zu haben, als schale Kritteleien oder Lobsprüche deutscher Journale; endlich, so sterben zu müssen, wie man gelebt hat, ein armes Schlachtopfer auf der Grenze zweier Nationen, aus denen und in die man wie ein verbanneter Fremdling gehet — wenn dies Exempel unter andern gebildeten Nationen viel ähnliche fände, sollte es mir sehr leid thun. In Deutschland ist's ganz in der Ordnung. Seiner Verfassung nach ist dies Land, wie jener Lord sagt, ein drole de corps, ein wunderbarer Körper, der eben deswegen so viel Köpfe hat, damit ja keiner seine Glieder kenne, eben deswegen so viele Universitäten, Ämter und Anstalten hat, damit es außer dem lastbaren Joch einer Brotarbeit für einen freien, edeln Geist, der sich als solchen gezeigt hat, gar keinen Platz, gar keine Anstalt habe. Durch welche Wege muß unsern Medicis und Este bekannt werden, was sie dicht vor sich Brauchbares und Gutes haben? Etwa von Paris her, durch Parodien von Übersetzungen, die sie auch alsdenn noch lieber als das Original lesen und es gut sein lassen — geschehn lassen, was durch sich selbst geschah? Nach dem Tode etwa — Doch ich mag nicht weiter

— — Quis talia fando
Temperet a lacrumis? —

5f. D. D. 1755 (Neudruck von B. Seuffert, Deutsche Litteraturdenkmale Nr. 20). 2. verm. Aufl. Dresden u. Leipzig 1756. — 12. Dresden 1764. — 13f. „Die Schreibart seiner Schriften wird bleiben, so lange die deutsche Sprache dauert; ein großer Teil ihres Inhalts und ihr Geist wird sie überleben." Denkm. S. 5. Ähnlich a SWS. XV, 41, 2). 20ff. Vgl. SWS. XXIII, 184_{303}. — 31. sich (bestät. a), sie MVD. — 33f. Vergil Aen. II, 6. 8.

und auch, daß ich dies gesagt habe, verzeihe man mir um der Stätte willen, auf der ich's sagte. Das Grab eines Toten ist heilig; und wenn man da nicht die einzige, bittre Wahrheit sagen soll, auf die uns *sein ganzes Leben* stößt, wo und wenn sollte man sie denn sagen? Womit hatte es Deutschland denn verdient, daß Winkelmann nur Eine Zeile dessen schrieb was er geschrieben? Etwa durchs achtjährige Konrektorat in Seehausen, oder durch die Chroniken-Excerpte und das Jahrgeld des katholischen Beichtvaters? Und wenn nun sein Leben noch durch unbesonnene, kleinfügige deutsche Tadeleien verbittert wurde: wenn man ihm vorwarf, daß er hie und da doch unrecht citiert, nicht immer die Quellen gebraucht, die er in seinem Zustande gewiß nicht brauchen *konnte*, kurz daß er nicht allwissend gewesen oder gar als Künstler manu propria selbst statt der Schriften alle deutsche Musea mit neuen Apolls und Laokoons füllte — — Verzeihe mir, edler Schatte, daß ich auf deinem Grabe zürne, da du im Leben selbst die Kälte und Undankbarkeit deiner Nation hie und da mit einigem Murren, aber nach einiger Erholung immer standhaft ertrugst und sie zuletzt lieber vergaßest, als dich beklagtest. Eben weil du's nicht thatest, habe ich's, nicht für dich oder für mich, sondern für einen der dir etwa gleich sein möchte, thun müssen. Nun aber kein Wort mehr.

Winkelmanns erste Schrift[f]) ward in Oeser's Hause geschrieben, und Oesers feiner andeutender Geist ist bis auf die hohe Liebe zur Allegorie in ihr merkbar. Ein Freund, ein Künstler sollte das Verdienst haben, das kein Begüterter, Satter und Großer sich zu erwerben wußte, den Keim, der in Winkelmann lag und den niemand erst hineinlegen dorfte, hervorzubringen und zu entfalten. In diesem Schriftchen, und in den beiden Schreiben, die drauf folgten, liegt, dünkt mich, die ganze Knospe von Winkelmanns Seele; Rom konnte sie nur mit gelehrtem Laube oder mit Früchten eines bestimmtern, ältern Urteils krönen. Was Winkelmann in Rom sehen sollte, und wollte, trug er schon in sich.

f) Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke. Dresden 1757.

7. *achtjährige*, richtig: etwas mehr als fünfjährige (zu 362, 27); die Quelle des Irrtums ist wieder der zu 359, 2 erwähnte Brief. — 23 ff. Vgl. Denkm. S. 14 f. 21 f. Adrastea VI, 1, 42 (SWS. XXIV, 342). — 25—29. Vgl. Einl S. LIII. — 29. *Mit den beiden Schreiben* ist das „Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung" 2c. und die „Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung ... und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken" gemeint, die in der 2. Aufl. hinzugefügt waren. — 34. *1757*: das Richtige zu 363, 5.

Damit niemand dies mißverstehe oder nachteilich deute, mache ich nur auf die ziemlich allgemeine Erfahrung aufmerksam: daß meistens, wie in der Knospe der ganze Baum, so auch in den ersten Hervorbringungen des menschlichen Geistes die ganze Gestalt desselben und seiner künftigen Wirkung liege, wer sie nur zu sehen und zu entwickeln weiß. Ich rede hier von Früchten und nicht von jungen Mißgeburten des menschlichen Geistes: denn Winkelmann war beinah ein vierzigjähriger Mann, da er seine erste Schrift, und auch sie noch mit aller jugendlichen Blödigkeit und Schüchternheit, schrieb. Da konnte er doch die Ideen die er in sich trug, mit denen er geboren schien, die ihm so lange unter allem Druck des Schicksals die sichersten Freunde und Gesellschafter gewesen waren, entwickelt haben! Was jetzt folgen mochte, war immer nur Anwendung, mehrere Begründung und Bestimmung, ein schärfrer Umriß im kleinen. In den Jahren ändert man die Seele nicht mehr, und wird nicht zum zweitenmal geboren; daher auch durch alle Winkelmannische Schriften eine Einheit von Gefühl, von Ideen und Ausdruck geht, die ein Schriftsteller wohl lassen muß (aber, wenn er klug ist, auch gern lässet), der vom funfzehnten bis zum fünf und neunzigsten Jahr schreibt. Auch die vertrautesten Briefe Winkelmanns sind in diesem Einen Geist geschrieben, als ob er sie für Welt und Nachwelt, wie er's doch gewiß nicht that,[g]) geschrieben hätte. Kurz der deutsche Baron, der damit nicht zufrieden ist, daß Winkelmann spät, mit schon ausgebildeter Seele nach Italien kam, und freilich, so wie seine Kenntnisse, so auch seine Begeisterung schon dahin brachte: der

g) Es ist ein Zeichen von Winkelmanns einförmigen, geprüften und edeln Charakter, daß man seine Briefe an die verschiedensten Menschen, in solcher Zahl, so fortgehend, hat können drucken lassen; ob man's aber auch hätte thun sollen? ob in dem letzt herausgegebnen Briefwechsel nicht, wenigstens dem guten Winkelmann zu Liebe, einige Stellen hätten wegbleiben müssen und wirklich hätten wegbleiben können? dies überlasse ich der Empfindung eines jeden, der sich an seine Stelle zu setzen Freundschaft oder auch nur Billigkeit hätte. Nennen werde ich diese Stellen nicht, um keine dumme Neugier zu locken: mir aber thaten einige derselben so weh, daß ich sie hätte wegkaufen mögen. Muß denn ein edler, so fortgehend edler Mensch auch in der Schwachheit der einzelnen, flüchtigen Momente dem Publikum dargestellt werden, die er etwa nur seinem vertrautesten Freunde nicht verheimlicht? Er war zu sehr Freund oder Kind, um sie ihm nicht sagen zu wollen; wurde dieser aber dadurch berechtigt, wenn auch nach seinem Tode, sie aller Welt zu sagen? Ich will diese Anmerkung nur W. zu Lieb und keinem Menschen zu Leide geschrieben haben. Handle jedermann, wie er zu handeln für gut findet; nur ich weiß, wie ich in solchem Falle selbst gegen meinen Feind verführe.

22 ff. Vgl. Denkm. S. 10: „Die wenigen Briefe, ... die er gewiß nicht schrieb, daß sie je bekannt würden.“ — 29 f. Vgl. zu 362, 32.

lasse sich etwa selbst in Rom gebären und versuche, was er alsdenn mit frischem Blick am Altertum sehn und nicht sehen werde.

Das Göttliche in uns wird mit uns geboren: Gelehrsamkeit, Bücher und Steine bringen's nicht hinein, wo es nicht von Natur war. Wie viel Cicerone haben Altertümer beschaut und gewiesen! wie viele vielleicht mit ungleich größerer Gelehrsamkeit und Minutien-Kenntnis, als Winkelmann haben konnte oder wollte? Wie wenige aber unter ihnen mochten, nach dem was er war, Winkelmanne sein oder werden? Mit keiner Kunst und Wissenschaft geht's anders: denn woher in der Welt wären sonst die Liebhaber des Vortrefflichen, die Kenner und Künstler der höchsten Schönheit in jeder Wissenschaft und Kunst so selten? Unzählich viel Maler rieben Farben und sahen, was Raphael sah; aber ohne sein Auge, ohne seine Empfindung; sie mußten's also wohl sein lassen, Raphaels zu werden, so strenge und genau sie übrigens das Mechanische der Kunst lernten, und in einzelnen Teilen derselben ihn übertreffen konnten. In der Idee, die Raphael, wie er sagte, in sich trug, und zu der er nur Beiträge aus Gegenständen um sich her stahl — in dieser konnte und wird er nur von einem zweiten Raphael übertroffen werden. So ist's mit Winkelmanns Philosophie und Lehre. „Vom Plato an", sagt er, „bis auf unsre Zeit sind die Schriften dieser Art vom allgemeinen Schönen leer, ohne Unterricht, und von niedrigem Gehalte; das Schöne in der Kunst haben einige Neuere berühren wollen, ohne es gekannt zu haben." Diese und häufig ähnliche Stellen hat man seinem Stolz zugeschrieben: sie waren offenbar bei ihm Empfindung, und sind außer ihm Wahrheit. Den idealischen Teil der Kunst, den hohen Begriff vom Schönen und der Schönheit fand er nirgend so abgehandelt, wie er ihn in seiner Seele fühlte, wie er ihn dargestellt wünschte; daher sprach er also. Auch seine vertrauten Briefe zeugen, daß er in jedem Augenblick höherer Empfindung in diesem Empyreum eines Gefühls von Abstraktionen lebte und selbst zum höchsten Wesen auf diesen Flügeln der Begeisterung, oft von sehr kleinen Gegenständen, emporflog. Nicht jedem, sagt d'Alembert, ist's gegeben, sich in den Ring Saturns

17. Vgl. zu III, 1, 10, 24. — 21 f. sagt er, in der 367, 13 f. citierten von H. (Denkm. S. 30 f.) nach den „Gedanken über die Nachahmung" „beinahe zunächst" gesetzten „Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben" WW. Eiselein I, 240 § 6.

hinaufzusetzen; wer indes auf diesem Planeten geboren ward, lebt da in seinem Vaterlande.

Es ist daher unrecht, wenn man diesen einzig wahren Gesichtspunkt zu Winkelmanns Schriften verfehlt, um sie in einem falschen Licht unvollständig zu sehen; mich dünkt, er selbst hat uns gnug auf den rechten Gesichtspunkt gewiesen. Ehe er nach Rom ging, schrieb er seine Gedanken von Nachahmung der griechischen Werke, in denen nichts als Empfindung des Schönen lebt. In Rom fing er mit der idealischen Beschreibung einzelner Kunstwerke, des Apollo, Laokoon[h]) und andrer an; die vorgenommene Schrift von Ergänzung der alten Bildsäulen und dergleichen, die Cavaceppi ohnstreitig besser als er schreiben konnte, ließ er mit gutem Fleiß liegen. Aber in der Abhandlung das Schöne der Kunst zu empfinden[i]), da lebt seine Seele auf: sie lebt auf, wenn er in seiner Geschichte der Kunst, und wo es sei, an die Region dieser erhabnen Begriffe und Empfindungen reichet. Was soll's also heißen, wenn man sagt: seine Geschichte der Kunst sei mangelhaft und unvollständig? Konnte sie's anders sein? wollte Winkelmann sie anders schreiben? Ist wohl ein Sinn darin, eine vollständige Geschichte der Kunst des Altertums zu verlangen — da die meiste Kunst des Altertums selbst untergegangen ist — da von ihr selbst so wenige blutarme Nachrichten übrig sind, und die paar Schriftsteller über sie nur wie ein paar abgerissene Ufer dastehn? Der ganze Wald von 50,000 Bildsäulen in Rom und aller Welt, Gemmen, Münzen, Gefäße und Gebäude dazu gerechnet, sind sie etwas anders, als ein zusammen geschleppter Haufe von Ruinen, gegen das, was in Pausanias' und Plinius', geschweige in höhern Zeiten lebendige Geschichte der Kunst hieß? Und wo ist nun der Foderer, der's verlangen kann, der arme alte Winkelmann sollte diesen Wald von Tempeln und Bildsäulen und Museen in aller Welt durchkrochen haben, um ihm einen unbezahlten Catalogus

h) Bibl. der sch. W. B. 5. St. 1. [S. 33 f. WW. Eisel. I, 226 § 2: „Die erste Arbeit, an welche ich mich in Rom machete, war, die Statuen im Belvedere, nämlich den Apollo, den Laokoon, den so genannten Antinous und diesen Torso, als das Vollkommenste der alten Bildhauerei, zu beschreiben." Einl. zur „Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom".]

i) Dresden 1763.

8 ff. Vgl. Denkm. S. 24 ff. Adrastea VI, 1, 47 (SWS. XXIV, 345). — 10 f. Vgl. Denkm. S. 29 f. — 12. Bartol. Cavaceppi, Bildhauer; seine Raccolta d' Antiche Statue Busti Bassirilievi etc. erschien Roma 1768. — 16 ff. Vgl. Denkm. S. 32 ff. 36 f. Adrastea VI, 1, 48 (SWS. XXIV, 345) f.

realis zu liefern, der in Winkelmanns Plan so wenig lag als in dem meinen? Sein Zweck war, ein *systematische* Geschichte der Kunst zu liefern, wie er selbst deutlich sagt:[k]) sie sollte die *genetische* Geschichte des Schönen in der Kunst des Altertums werden, und ist's geworden, wenn ihr auch noch zehnmal mehr fehlte, als ihr fehlet. Sein *historisches Lehrgebäude* ist vollendet. Der simple griechische Tempel mit seinen hohen Heiligtümern und Aussichten steht da. Können wir den Genius der Kunst bewegen, daß er uns wieder herstelle, was durch die Hand der Araber, Türken und Barbaren fiel, — daß er uns Nachricht gebe, von dem, was auch in Schriften untergegangen ist, oder hie und da verborgen liegt, — daß er uns zeige in welches Zeitalter jedwedes Kunstwerk, welchem Künstler es zugehöre? von wem Etrurier, Griechen lernten? und welcher kleine Umstand hie oder dahin einfloß? u. s. f. Wohlan, wir wollen unsre Gebete vereinigen, daß dieser Genius des Lichts, der Schutzgeist ganzer Weltalter und Nationen, erscheine und uns Aufschlüsse gebe. Ja noch mehr, wir wollen ihm helfen, berichtigen und zusammentragen, was in der Welt zusammen zu tragen ist — — die Geschichte der Kunst des Altertums wird damit ansehnlich erweitert; ich zweifle aber, ob, notwendig und wesentlich, *Winkelmanns* Kunstgeschichte. Bei dieser ist solcher gelehrte Vorrat nur Außenwerk oder Beiwerk; nicht Hauptgebäude. Dies beruht auf wenigen, aber großen, und wie mich dünkt, ewig festen Ideen so wohl vom *Wesen* des Schönen selbst, als von den genetischen *Ursachen* desselben; die Veranlassung zu beiden mag hier und da im kleinen geändert werden wie sie will. Das Werk selbst, samt den Epochen seiner Kunst, so viel Mangelhaftes diese im Detail haben mögen, im idealischen Ganzen, worauf er arbeitete, ist's richtig: denn es ist in der Ordnung der Zeiten, in der Natur der Sache selbst gegründet.

Anders verhält sich's mit seinem *Versuch über die Allegorie*,[l]) und ich bekenne gern, daß dies Winkelmanns Hauptwerk nicht ist: er war in ihm ziemlich außer seinem Wege. Sein

k) S. Vorrede zu seiner Gesch. der Kunst. [Eis. III, 9 § 1.]
l) Dresden 1766.

2 ff. Vgl. Einl. S. I f. — 32 ff. Vgl. Denkm. S. 52 ff. Plastik 349, 13 ff.

Begriff der Allegorie ist unbestimmt, und er verwechselt ihn oft mit historischen Attributen, ja verfolgt ihn bis ins Gebiet der Sprachen. Noch unbestimmter ist die Anwendung desselben bei den so verschiedenen Künsten, Völkern und Zeiten. Keine Kunst kann völlig allegorisieren, wie die andre; kein Volk, wie das andre, keine Zeit, wie die andre. Es kommt hier auf so viel feine Nebenbegriffe bekannter oder unbekannter Gegenstände, geläufiger oder fremder Ideen, ja selbst auf Farbe der täglichen Sitten, des Geschmacks, der Sprache an, daß ohne sie das Buch der Allegorie, zumal in schweren Stein gebildet, dem großen Haufen ewig ein versiegeltes Buch bleiben müßte. Zu einer Geschichte der Allegorie in Schriften und Kunstwerken gehört, dünkt mich, so ein eigner Mann, als Winkelmann es für die Geschichte der Kunst des Schönen war; es wird zu ihr eine Art kleines Scharfsinnes erfordert, die jener bei seiner Empfindung fürs ungeteilte Hohe und Große vielleicht nicht besitzen konnte. Seine Allegorie ist indessen der Anfang einer sehr nützlichen Sammlung allegorischer Begriffe und Bilder, in der ihn doch auch sein Geist nicht verläßt; und da der Verfasser selbst sie nur als einen bescheidenen Anfangs-Versuch in einem Felde, wo noch gar nichts gethan sei, ankündigte, so hätte man lieber in seinen Gesichtspunkt eingehn, als ihn roh und von der Oberfläche her tadeln sollen, zumal, ihn zu tadeln so wenig Kunst war. Die Kälte, mit der man dies, immer doch Winkelmannische, Werk aufnahm, war dem guten Alten empfindlich, und er wollte weiter nichts mehr deutsch schreiben. Er hat leider auch sein Wort gehalten: denn nach dem zweiten Bande seiner Monumenti inediti übereilte ihn sein hartes bitteres Schicksal.

Ja freilich hartes und bittres Schicksal! Wenn man die Begierde lieset, mit der er sich Jahre lang nach seinen Freunden, nach Deutschland und Vaterland sehnte; wenn man die Ankündigungen, die kindische Freude lieset, mit der sein Herz nach ihnen schlug; und wie ihn nun plötzlich Todesangst und Schauer ergriff[m]) da er Deutschland sah, da er die Berge und Hütten sah, die er vormals bei seiner Hinreise nach Italien mit so vieler Liebe

m) S. Winkelmanns letzte Reise in Dasdorf Sammlung von Briefen T. 2. S. 358. [Aus Cavaceppis Vorr. zum 2. T. d. Raccolta (zu 367, 11), Förster III (XI), 332 ff.].

26 f. Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati. Roma 1767. 2 Vol. fol. Über den vorbereiteten 3. Bd., der W. bis an seinen Tod beschäftigte und dessen Denkm. S. 54. 59 gedenkt, vgl. Justi II, 2, 409 ff. — 28 ff. Vgl. Denkm. S. 55 ff.

und Wohlgefallen beschrieben: kein Freund, keine Überredung kann ihn halten, er muß zurück, er eilet zurück, um auf der Grenze beider Länder — den Tod zu finden, und einen Tod auf so unwürdige, abscheuliche Weise! Ja wenn die Nachricht wahr ist, daß er eben an einem Blatt für den künftigen Herausgeber seiner Kunstgeschichte geschrieben, als die Hand des Mörders ihn übereilte; wenn man bedenkt, daß die schönen Fehler seines Charakters, unschuldige Ruhmesfreude und ein zuvorkommender Wahn der Freundschaft, auch gegen solche die es nicht verdienten, zwei Idole, die ihm im Leben so lieb gewesen, die ihn so oft getröstet, erhoben und getäuscht hatten, auch jetzt die Dienerinnen sein mußten, die schreckliche κήρ n) mit Strick und Dolch zu ihm zu führen; wer muß nicht schaudern? Wer nicht um ihn und seine fürchterliche todsuchende Ahndung weinen? Du fielst, Edler, unter der Hand der unerbittlichen Parze an der Grenze des Landes, dem du ein Fremdling geworden, aus dem du eiltest, in das andere Land, das dich erfreut und geehrt hatte, in dem du auch jetzt Ruhe und Erholung suchtest. Du fandest diese Ruhe im Grabe, und die Erholung, nach der du lechztest, die Freundschaft, die du hienieden suchtest, und von der du so oft betrogen zurückkamst, die Schönheit, Weisheit und Einfalt endlich, der du dein Leben geweiht hattest, und zu der du so oft begeistrungvoll in den Schoß der Gottheit aufflogst — die fandst du und konntest sie allein finden in jener reinern Welt —

> Auch in Welschlands Thale
> War's nicht gelebt; nun lebtest du
> Die zweite schönre Himmelsjugend —

Wie ein Wandrer, der mit brennendem Durst und versengtem matten Fuße über die Ruinen Persepolis' und Ägyptens, Gräciens und Roms hinweg gewandert, bei jedem Schritte die Trümmer einer versunknen Königsstadt, einer zerrütteten nie wieder kommenden

n) Die griechische Göttin eines gewaltsamen Todes.

1 f. Cavaceppi (zu 369, 35), sein Reisegefährte, versuchte es. Justi II, 2, 426 ff. — 5. Es sind Anweisungen für den Druck. Vgl. die 1776 zu Wien in 2 Quartbänden erschienene Ausgabe (v. J. Riedel) I, XXI f. Eis. I, CXLVII f. Justi II, 2, 435. — 12. mit Strick und Dolch, deren sich der Mörder bediente. Zur κήρ und zu 25 ff. vgl. Gedicht 57, 3 u. Anm. 89—92 u. Anm. (T. II, 438. 441. SWS. XXIX, 296. 301 f.). — Über Ws. Rechnung seines Lebens von seinem Aufenthalt in Italien vgl. den mehrfach benützten, von H. selbst 362 Anm. e) angeführten Brief. — 28 ff. Vgl. Denkm. S. 56 f.

Welt, kurz Eitelkeit, Eitelkeit aller menschlichen Dinge sah und fühlte; wie er mit dem letzten Blicke auf diese Gegenden und Werke, die er hinter sich läßt und nie wiedersehen wird in ihren Trümmern, geschweige im Flor und in der Herrlichkeit ihres alten Lebens, traurig-fröhlich auf sein Schiff tritt, um seine neue, freilich andre Welt, aber in ihr Weib, Kinder, Freunde wieder zu sehen und sie leibhaft, nicht bloß in Ideen zu umarmen: so ist mir, da ich an Winkelmanns Hand das Altertum hindurch geträumt habe, und jetzt, auf seiner traurigen Grabesstätte, die Eindrücke sammle. Wo bist du hin, Kindheit der alten Welt, geliebte süße Knabeneinfalt in Bildern, Werken und Gestalten? Du bist hinweg mit deinem Traum voll angenehmer Wahrheit; und keine Stimme, kein heißer Wunsch des Liebhabers kann dich erwecken aus deinem Staube. Aufs Rad der Zeiten geflochten, rollen wir unaufhörlich weiter — wohin? wohin? — und kommen nie an die vorige Stelle wieder. Auch dein Traum, lieber Winkelmann, von schönen Menschengestalten, von edler Jugendfreundschaft und Erdenweisheit, ist verlebt hienieden. Nach verlornem Frühlinge des Lebens genossest du einige schöne Herbsttage, und wurdest vor dem Winter bewahrt, der dir vielleicht deinen süßen Trug, die beste Blüte des Lebens, genommen hätte; aus dem Reich täuschender, schöner Ideen gingst du in eine wahrere Welt, wo du nicht mehr Griechenland und seine Götterformen beneidest. Lebe wohl! dein ermordeter Körper ruht sanft auch ohne Denkmal. Er liegt jenseit der Grenze seines Vaterlandes, und dies arme Blatt kann nicht hingehn, ihm ein Denkmal daselbst zu werden. — Aber seinen Freunden, jedem seiner Freunde sei Dank, der dem armen Wandrer, so lange er unser war, nur einiger maßen zu Hilfe kam und eine gute Stunde machte. Die Namen derselben sind in seinen Schriften und Briefen unsterblich, und so lange man diese lieset, wird man bei der überfließenden herzlichen Dankbarkeit, womit der Edle ihre Güte preiset, auch den Schatten ihres Andenkens lieben und segnen.

---

21 ff. Vgl. Ged. 57, 93 ff. (T. II, 441. SWS. XXIX, 302). — 23—26. Vgl. Denkm. S. 56 oben. Justi II, 2, 437.

Nacherinnerung.

Ich habe über Winkelmann geschrieben, wie ich im Gefühl seiner Schriften und seines Lebens von ihm schreiben mußte. In seinen Briefen denkt er an eine Schrift über den Verfall des Geschmacks in Italien, und an Römische Briefe, die er schreiben wollte; sollte sich nichts davon unter seinen Aufsätzen gefunden haben? Die neuere Ausgabe seiner Kunstgeschichte, die in Wien nach seinem Tode erschien, ist wohl (denn hier gilt's die Ehre eines Toten!), insonderheit ihrer Vorrede nach, Winkelmanns nicht würdig. Da in Italien eine vollständigere erschienen ist: so sollte Deutschland, in dessen Sprache Winkelmann schrieb, jenem fremden Lande nicht nachbleiben und wer der einzige Mann sei, der uns die beste, korrekteste, ja eine vermehrte, berichtigte Ausgabe der Winkelmannischen Schriften liefern könnte, weiß ganz Deutschland. Es ist einer der ältesten Winkelmannischen Freunde, Heyne.

4 ff. Derselbe Wunsch Denkm. S. 59. — 7 f. Zu 370, 5; vgl. Denkm. S. 40. — 10. Mailand 1779. 4°. von Ab. Amoretti mit seinen und des Ab. Fumagalli Noten. — Die vollständigere von Carlo Fea erschien erst 1783 f. in Rom (3 Bde. 4°). — 15. Vgl. Ged. 57, 73 u. Anm. (T. II, 440. Die dort verzeichnete Namensveränderung macht Redlichs Verdacht gegen H.s Anrecht auf die Umarbeitung des „Lobgesanges" (zu 170, 14) allerdings nicht sehr wahrscheinlich). Auch schon Denkmal S. 60 Anm. z) werden Lessing und Heyne als diejenigen genannt, die einen „trefflichen Anfang" zu den wünschenswerten Berichtigungen W.s gemacht hätten.

Gotthold Ephraim Lessing.

Geboren 1729, gestorben 1781.

Kein neuerer Schriftsteller hat, dünkt mich, in Sachen des Geschmacks und des feineren, gründlichen Urteils über litterarische Gegenstände, auf Deutschland mehr gewirkt, als Lessing. Was war deutscher Geschmack im Anfang dieses Jahrhunderts? Wie wenig war er, als Gottsched ihn aus den Händen der Talander, Weise, Menantes empfing und nach seiner Art fortbildete? Er ward gereinigt und gewässert; er empfing einen Körper, aber ohne Geist und Seele. Bodmer kam dem Mangel zu Hilfe und führte Provisionen von Gedanken aus Italien, England, den Alten, und woher es sonst anging, herbei; Schade aber, es waren fremde, zum Teil einförmige und schwere Gedanken, die in Deutschland nicht so leicht allgemeinen Kurs finden konnten. Jetzt kam Lessing. Sowohl an Witz als in Gelehrsamkeit, an Talenten und im Ausdruck war er beinah Gottscheds Antipode. Von den Schweizern nutzte er ihre Belesenheit und ihr gründlicheres Urteil; er übertraf sie bald in beidem. Am meisten aber übertraf er sie und alle seine Vorgänger in der Gelenkigkeit des Ausdrucks, in den immer neuen und glänzenden Wendungen seiner Einkleidung und Sprache, endlich in dem philosophischen Scharfsinn, den er mit jedem Eigensinn seines muntern, dialogischen Stils zu verbinden und die durchdachtesten Sachen mit Neckerei und Leichtigkeit gleichsam nur hinzuwerfen wußte. So lange deutsch geschrieben ist, hat, dünkt mich, niemand, wie Lessing, deutsch geschrieben; und komme man und sage, wo seine Wendungen, sein Eigensinn nicht Eigensinn der Sprache selbst wären? Seit Luther hat niemand die Sprache von dieser Seite so wohl gebraucht, so wohl verstanden. In beiden Schriftstellern hat sie nichts von der plumpen Art, von dem steifen Gange, den man ihr zum National-Eigentum machen

5 f. Vgl. zu T. III, 1, 32, 15. — 17. Geschlankigkeit MA. — 20. immer muntern, immer dialogischen M. — 27 ff. Vgl. T. III, 1, 53, 6 ff. u. Anm. u. zu Ged. 66, 43 (T. II, 460).

will; und doch, wer schreibt ursprünglich deutscher als Luther oder Lessing? Und überhaupt, was wäre es für eine Sprache, die nicht jedem guten Kopf, nachdem er sie brauchen kann, gern dienen wollte?

Ich begnüge mich, Lessings Arbeiten mit einigem Urteil durchzugehen. Einer Lobrede braucht's bei ihm nicht; unbestimmte, schlechte, übertriebene Lobsprüche haßte er mehr, als den bittersten, nur einigermaßen gründlichen Tadel. Noch entfernter bin ich, über alle Lessingsche Arbeiten und Verdienste mir ein Urteil anzumaßen. Ich maße mir eigentlich gar kein Urteil über ihn an; sage nur über einiges meine Meinung, und überlasse das andre, insonderheit seine Theaterwerke, andern. Meine Absicht ist nur, überhaupt die Spur zu verfolgen, wo Lessing seinen Weg nahm, wo er aufhörte, wo andre ihm nachzugehen, oder weiter zu gehn haben.

Lessings erste Schriften und Lebensumstände kenne ich nicht;[a]) das erste Buch, das ich von ihm habe, ist seine Übersetzung Huarts.[b]) Eine Übersetzung aus dem Spanischen war in Deutschland 1752. wieder ein seltenes Ding worden, so häufig auch unsre liebe Vorfahren ein Jahrhundert vorher aus dem Spanischen übersetzt hatten. Zumal die Übersetzung eines so paradoxen Schriftstellers, als Huart ist — In der kurzen Vorrede zu ihm ist Lessing schon ganz kenntlich.

Sein eigentlicher Name fängt ziemlich mit den sogenannten kleinen Schriften an, die seit 1753. in Berlin erschienen. In ihnen zeigte er sich von allen den mancherlei Seiten, von denen er nachher mit den Jahren immer reifer und glänzender hervor-

a) Jetzt ist sowohl durch die Ausgabe der Lessingschen Schriften [von K. G. Lessing, J. J. Eschenburg und Fr. Nicolai, Berlin 1771—94, 30 Bde. 8.], als durch Lessings Leben [nebst seinem noch übrigen litter. Nachlasse, herausg. von K. G. Lessing und G. G. Fülleborn, 1793—95, 3 Bde.] (Berlin bei Voß) hierüber so viel Aufschluß gegeben worden, daß wir schwerlich irgend einen deutschen Schriftsteller alter und neuer Zeit genauer kennen, als Lessing.

b) Huarts Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften. Zerbst 1752.

10. ihn] Eine seiner Arbeiten M. — 11 f. Vgl. T. II, 325. — 12. Mein Sinn MA. — 14. nahm, wo er anfing, wo er aufhörte, MA. — 21 f. Zu 315, 4. — 25. U. d. T. „G. E. Leßings Schrifften"; vgl. die Nachbildung WW. I (D. Nat.-Litt. 58), XV. — 28 ff. Im M fehlt Anm. a) noch ganz; in A lautet sie: „In den Analekten für die Litteratur von Lessing (Bern 1785.) [einem Nachdruck verschiedener Schriften L.s, darunter namentlich die Litteraturbriefe und Hamb. Dramaturgie, in 4 Tln., 1785—86, denen 1787 noch ein Anhang folgte; vgl. Redlichs Lessing-Bibliothek in der Hempelschen Ausg. XIX, 718—720] T. 2. S. XII. ist ein Verzeichnis seiner früheren Stücke. Über seinen Gang zur Litteraturgeschichte hat sein Bruder im Vorbericht zum 4. Teil seiner vermischten Schriften [Berlin 1785] Aufschluß gegeben."

trat. In diesen sechs Bändchen was für ein Reichtum an Inhalt und Einkleidung! eine Abwechslung und Gründlichkeit in Materien, die man sonst in Duodezbändchen nicht findet! Lieder und Fabeln, Sinn- und Lehrgedichte, Aufsätze in Poesie und Prose, sogar lateinische Verse, treffen hier zusammen. Es folgen Briefe, fast so mancherlei Inhalts, als gelehrte Briefe irgend nur sein können; Kritik und Philosophie, Geschichte und Litteratur, selbst Supplemente zum Jöcherschen Lexikon nehmen hier Briefgestalt an, und man muß gestehen, ganz auf die Lessing eigne, leichte und glückliche Weise. Hierauf ein Teilchen gelehrter Abhandlungen, Rettungen des Horaz, Cardans, gar des Cochläus und des Inepti Religiosi, die man schwerlich vor dem, was folgt, vor Lust- und Trauerspielen, erwartet. Daß dies abwechselnde Mancherlei, mit dem sich Lessing, meistens nur Proben- nur Stückweise, gleich anfangs zeigte, nicht Eitelkeit, nicht Prahlerei war, beweiset sein weiteres litterarisches Leben. Alle die Beschäftigungen, alle die Einkleidungen hat er fortgesetzt; und gewiß keine mit minderm Glück, als er in diesen Jugendversuchen zeigte. Wenn Ein Schriftsteller mit seiner Zeit fortging und Blüten in Früchte verwandelt hat, ist's Lessing; ja was sage ich fortging? bis an sein Ende ging er seiner Zeit vor.

Einige dieser Jugendschriften hat er bei reifern Jahren umgearbeitet; und so wenig er sich seiner Jugend zu schämen hatte, so sehr gewannen sie durch die verbessernde Hand des Mannes. Seine Fabeln und Sinngedichte führe ich als Proben an. Zur Verbesserung der letzten zwang ihn ein gedroheter Nachdruck seiner kleinen jugendlichen Schriften; und man sehe, was er über sie in der Vorrede zu diesen sogenannten vermischten Schriften[a]) selbst sagt. Wir machen also sogleich mit diesen Verbesserungen den Anfang: denn hinter solchen ihn noch nach seinen ersten Versuchen beurteilen zu wollen, wäre ja so ungerecht, als undankbar.

a) Lessings vermischte Schriften. Berlin 1771. [Enth. Sinngedichte, lat. Epigramme. Anmerkungen über das Epigramm und Lieder.]

3—5 im 1., 5—8 im 2., 10—12 im 3. (1754), 12f. im 4.—6. Teil (1754. 1755). — 4. Aufsätze fehlt M. — 6. irgend fehlt M, irgend nur fehlt A. — 7f. sogar der Anfang von Supplementen M. — 8. Briefgestalten B. — 13. dies ungeheure M. M. — 15f. war, für die es einige runde Herren damals aufzunehmen beliebten, weiset sein ganzes weiteres Leben. M. — 26. „Nur der Nachdruck, welchen man besagten Schriften öffentlich drohet [„Ein solcher erschien in drei Bänden 8. Frankfurt und Leipzig 1770" Redlich], hat dem Verfasser den Wunsch abgelockt, das hämische Vorhaben, ihn in seiner ganzen armseligen Kindheit wieder auf den Platz zu bringen, vereiteln zu können." Lessing in dem Z. 28 erwähnten „Vorbericht". WW. XII (D. Nat.-Litt. Bd. 69), 371, 14ff.

Mit der neuen Ausgabe seiner *Fabeln*[a]) fing er an. Aus wenigen Proben, die er gegeben hatte, wurden drei Bücher, meistens eigner oder fortgesetzter Äsopischer Erfindung. Die gereimten oder ihre Reime sind weggefallen; und statt dieser, der Fabel unnötigen oder hinderlichen Fesseln, (wenigstens wie Lessing es glaubte) stehn sie hier in eine Sprache gekleidet, die in einer jedem Gegenstande angemessenen Prose die schönste Poesie ist. Der blanke männliche Harnisch kleidet Lessing mehr, als das Gängelband der Reime; seine Fabeln sind nicht bloß für Kinder, sondern auch Männern, und Männern insonderheit lesbar. Noch mehr sind's die *Abhandlungen* über das Wesen, den Nutzen, die Einkleidung, das Wunderbare der Fabel, die er seinen Proben beifügte. Unstreitig ist dies die bündigste, gewiß philosophische Theorie, die seit Aristoteles' Zeiten über eine Dichtungsart gemacht ist, und es wäre zu wünschen, daß Lessing sie, wie hier über die Fabel, wie nachher übers Sinngedicht, wie in der Dramaturgie übers Trauer- und Lustspiel, im Laokoon über die Grenzen der Poesie und bildenden Kunst, und in den Litteraturbriefen über kleinere Materien litterarischen Inhalts, so über alle Dichtungsarten und Darstellungen der Poesie und Künste hätte machen können. Es wird vielleicht Jahrhunderte währen, ehe die vielen und leichten Talente, die ausgebreiteten und gründlichen Kenntnisse sich mit dem philosophischen Geist, mit dem Scharfsinn und schönen Ausdruck in einem Manne vereinigen, wie sie in Lessing vereinigt waren. Die Abhandlungen über die Fabel insonderheit sind mit einer so glücklichen, leichten, sokratisch-platonischen Analyse geschrieben, daß ich im Geist dieser Methode ihnen in unsrer Sprache weniges an die Seite zu setzen wüßte.

Ob gegen die *Theorie* selbst nichts einzuwenden wäre? ist eine andre Frage. Lessings äsopischen Fabeln folgten Bodmers *unäsopische Fabeln*[b]) auf dem Fuß nach, die jene in Fabeln und Abhandlungen über den Haufen werfen sollten. Sie haben's nicht gethan: sie sind vergessen, und Lessings Fabeln und Abhandlungen

a) Lessings Fabeln. Berlin 1759.
b) Lessings [soll heißen: Lessingische] unäsopische Fabeln. Zürch 1760.

5f. würklich unnötigen und h. F., stehn M (*wenigstens — glaubte* fehlt). — 6f. in der wahresten, angemessensten Pr. M. — 19. des Inhalts, M. — 24. vereinen. Diese Abh. M (*wie — waren* fehlt). — 25. *insonderheit* fehlt M. — 27. Geist und Scharfsinn M. — 27f. nichts bey Seite M. — 29. selbst hie und da nichts M.

werden bleiben; ja mich wundert's immer noch, wie der alte, geschmackvolle und gründliche Kunstrichter Lessings Buche ein solches entgegensetzen konnte. — — Indessen ist's wahr, Lessings und Äsops Fabeln sind einander so unähnlich, als die Zeiten beider; und der Hauptgrund des Unterschieds ist, wie mich dünkt, augenscheinlich. Äsop machte seine Fabeln bei wirklichen Vorfällen im gemeinen Leben; also konnte auch die Lehre, die er einkleidete, kein fein abstrahierter oder spekulativer Satz, sondern eine praktische Lehre und Bemerkung für eben das gemeine Leben sein, aus dem sie abgesondert war. Eine solche Lehre zeigte sich also auch meistens in wirklicher Handlung, (zum wenigsten was man auch im gemeinen Leben Handlung nennet;) nicht bloß in einer feinen Veränderung von Gedanken: so mußte also auch die Darstellung derselben in der Fabel sein. Beide Stücke machen Äsops Fabeln so anschaulich, sie machen sie auch für den gemeinen Mann und für Kinder so lehrreich, als es — Lessings Fabeln nun wohl nicht sind, auch wohl nicht sein konnten und sollten. Nichts als die Zeiten haben sich verändert. Die Leser, für die Lessing schrieb, bedürfen *feinere* Lehren, also auch die Darstellung eines *feinern* Facti, das freilich oft nur eine Gedankenfolge zu sein scheint. Das Anschauliche, Populäre der Fabel geht hiemit eines Teils verloren; der Leser gewinnt indes feinere Belehrung. Will man, so nenne man diese eine *feinere Gattung äsopischer Fabeln*; und bemerke bei der Theorie der Fabel unter den drei Worten „allgemeiner moralischer Satz" „Darstellung in einem besondern Falle" „anschauendes Erkenntnis jenes in diesem" den Unterschied: so ist der Streit gehoben. — Vielleicht zu einer andern Zeit hievon ein Mehreres.[a])

Mit Lessings Theorie der *Sinngedichte* ist's beinah eben also: sie ist so fein und ausschließend, als die Gattung, die er

a) Der folgende Teil der *zerstreuten Blätter* wird eine kleine Abhandlung über die Theorie der Fabel mitteilen, in welcher auch einige Grundsätze Lessings hierüber geprüft sind.

6. meistens bey M. — 12f. Vgl. zu 125, 29. — 17. *Nichts als* fehlt M. — 19. die] in M. — 22. feinern Witz, feinere Belehrung. MA. — 24ff. Lessings Definition der Fabel am Schluß der 1. Abhandlung „Von dem Wesen der F." WW. VIII (D. Nat.-Litt. Bd. 65), 35, 21ff.: „Wenn wir einen allgemeinen moralischen Satz auf einen besondern Fall zurückführen, diesem besondern Falle die Wirklichkeit erteilen und eine Geschichte daraus dichten, in welcher man den allgemeinen Satz anschauend erkennt, so heißt diese Erdichtung eine Fabel." Vgl. meine Einl. zu T. III, 1, XLIIf. — 27f. 31ff. Anm. a) fehlt in M noch. Die versprochene Abhandlung ist die „Über Bild, Dichtung und Fabel" Zerstr. Bl. III, 87—190; vgl. dazu die Vorrede S. IX—XII (SWS. XV, 523—568. 517f.).

allein für Sinngedichte erkennt, in der seine eignen Epigramme sind, und in der Martial allerdings den Meisterrang behauptet. Die beiden Teile des Sinngedichts, Erwartung und Aufschluß, nebst den falschen Aftergattungen, wo eins derselben fehlt, hat der Theorist in ein Licht gestellt, dem freilich nichts entgegenzusetzen ist, sobald man in den Lessingschen Gesichtspunkt eintritt. Genetisch und historisch indessen, wäre ein großer, nicht verwerflicher Teil der griechischen Anthologie dagegen — doch auch hievon künftig.[a]) Die Bemerkungen, die Lessing über einzelne Dichter, Martial, Catull, die griechische Anthologie u. s. eingestreuet hat, sind mannichfaltig und schätzbar; viele seiner Sinngedichte selbst sind als Proben des glücklichsten Witzes, in Lehrbüchern und sogar in der Gesellschaft gäng und gäbe. Das zu-Freie, zu-Jugendliche ließ er in seiner verbesserten Ausgabe weg, wie bei den Sinngedichten, so bei seinen Erzählungen und Liedern.

Lessings **Lieder** sind bekanntermaßen von der muntern, nicht zärtlichen und schmachtenden Gattung. In häufigen Kompositionen sind sie im Munde der Nation und bedürfen keines Urteils mehr. Wer bloß Eine Gattung von Liedern, die zärtliche, die rührende haben möchte; habe sie für sich und lasse andern ihren Geschmack, ihr Vergnügen. — Seine **Lehrgedichte** hat er nicht neu herausgeben wollen oder es auf die Zukunft verspart.[b]) Sie haben viel scharfsinnige, treffende Gedanken und stehn der Art und den Gegenständen nach meistens den Kästnerschen an der Seite. Was Lessing überhaupt von den Grenzen der Philosophie und des Lehrgedichts gehalten, mag man in seiner und Mendelssohns Schrift: **Pope ein Metaphysiker!**[c]) lesen.

a) Im ersten und zweiten Teil der **zerstreuten Blätter** stehen meine Gedanken über diese poetische Gattung, insonderheit über die Anthologie der Griechen [„Anmerkungen über die Anthologie der Griechen, besonders über das griechische Epigramm" SWS. XV, 205 ff. 337 ff.; vgl. 329 f.]. Im zweiten Teil der Lessingschen Lebensbeschreibung [S. 305—313] sind ihnen einige Anmerkungen entgegen gesetzt, deren Resultat ich gern beitrete. Dem Martialischen oder Lessingschen Epigramm ist die Lessingsche Theorie aufs feinste gerecht, und ich will an ihr in solcher Rücksicht nichts stören. Meine Anmerkungen betreffen die Gattung kleiner Gedichte, die bei den Griechen für Epigramme galten.

b) In der vollständigen Ausgabe seiner Schriften sind diese Fragmente auch zu finden. [II (1784), 83—172.]

c) Danzig 1755.

5 f. dem — eintritt] daß, künstlich und philosophisch, ich nichts dagegen wüßte. M. — 8. künftig. Die Sache beträfe doch nur Klassifikation und Namen. M. — Die Anm. a) fehlt in M; in A schließt sie 29 ff.: Griechen, von denen ich vielleicht über die Römer und Neuern fortfahren werde. [Ist nicht geschehen und darum in B dies halbe Versprechen gestrichen.] — 17. verschmachtenden M. — 22. 36. Sie fehlen im 1. Teil der Vermischten Schriften (1771); vgl. 377 a). Die Anm. b) fehlt in MA. — 22 f. viel richtige gründliche G. M. — 26. ziemlich seltnen Schrift: M.

Aber es ist Zeit, von diesen einzelnen Vorübungen, die für andre wichtiger wären als sie's bei Lessing sein durften, näher zu dem Haupttalent überzugehen, wodurch er auf Deutschland vorzüglich gewirkt hat; es ist seine philosophische Kritik, sein immer darstellender und immer zugleich denkender, forschender Geist, den er in mancherlei Werken und Einkleidungen, überall glücklich gewiesen. Schon unter seinen kleinen Schriften waren Briefe, gelehrten, philosophischen, kritischen Inhalts. Die Streitigkeit mit Lange, seine Vorrede zu Mylius' Schriften, seine theatralische Bibliothek u. s. zeigte dies Talent noch auszeichnender; und mich dünkt, die Litteraturbriefe sind davon die unzweifelhafteste Probe. Von diesen war Er Urheber und Vater: der Ton in ihnen war sein Ton, wie man's aus den Briefen in seinen kleinen Schriften und aus der Vorrede zu Mylius' Werken sonnenklar siehet; es ist falsch und elend, daß man diesen Briefen den Ton der Clementschen Lettres critiques Schuld gab.[a]) Das Glück führte ihm einen edlen Gehilfen zu, Moses Mendelssohn, zwei Männer,

a) Ich lasse diese Stelle unverändert, um zu zeigen, daß in ihr von nichts anderm als vom innern Geist des Werks, insonderheit seines Anfanges die Rede sei. Was Hr. Nicolai um die Briefe für Verdienste habe, hat er selbst im Götting. Magazin (Jahrg. 5. [l. 3.] St. 3. S. 369 [l. 387 ff.]) gesagt, und es ist mir nie eingefallen, solches weder kund zu thun, noch zu leugnen. Der gelehrte Briefwechsel Lessings mit Mendelssohn, Nicolai u. s., der seitdem gedruckt erschienen, zeigt seine näheren Verhältnisse mit den Verfassern der Litteraturbriefe, deren keinem es schadet, daß ich von diesen Verhältnissen nicht mehr gesagt, als ich litterarisch gewußt oder gemutmaßet habe.

3 f. so ansehnlich gewirkt M. — 5. forschender] gründlicher M. — 8. Die kleine Str. M. — 10. Talent in ihm noch mehr; M. — 16. Vgl. Lbr. 76 (4, 403 Nicolai): „Ein anderer sagt: Hm! es ist freilich Witz in den Briefen; sie sind eine Nachahmung von des Clement Lettres sur les ouvrages de Litterature", was N. dann zurückweist. Pierre Clement aus Genf (1707—67) schrieb u. a. auch Les cinq années littéraires, ou Nouvelles littéraires des années 1748—1752 (in Briefen), La Haye 1754. 4 vols. und Lettres critiques sur divers sujets de littérature, ou Nouvelles littéraires, critiques et amusantes. Amsterdam 1761. 2 vols. — 17. einen schönen, edlen M. — 18 ff. Diese Anm. fehlt in M., in A schließt sie mit Z. 22 (leugnen). — 20. Nicolais „Schreiben an den Hrn. Professor Lichtenberg in Göttingen", wiederholt in Lessings „Sämtl. Schr." Bd. 26 (1794; Ausg. von 1828 Bd. 30), worin der Verf. sich in den Vordergrund drängt, im Widerspruch zu s. Briefe an H vom 24. Dez. 1768. Veranlassung dazu gab ihm ein Aufsatz „Über die deutsche Litteratur" im Götting. Magazin (Jahrg. 2. St. 5. S. 157 ff.), der seiner als Mitarbeiter gar nicht, seines Einflusses als Buchhändler aber in einer Weise gedachte, die ihn beleidigte, und der von H. 382, 29 citierte Museumaufsatz „Anmerkung wegen der Briefe, die neueste Litteratur betreffend", der gegen die verbreitete Meinung, daß N. „der erste und eigentliche Urheber der genannten Briefe sei", und mit Bezug auf unsern Merkuraufsatz, worin zwar „dieser Irrtum vermieden" sei, aber „mit völliger Gewißheit doch nicht davon geredet" werde, dies Verdienst für Lessing in Anspruch nahm und sich dafür auf vertrauliche Mitteilungen bezog, durch die der Verfasser die Zeichen aller Mitarbeiter kenne. Deshalb riet N. auf H., den einzigen, dem er sich erinnerte solche Mitteilungen gemacht zu haben, entweder als Verfasser oder doch als den vertrauensbrüchigen Gewährsmann des ungenannten Verf. Diesen veranlaßte auch der ihm durch den Herausgeber schon damals bekannt gegebene Wunsch H.s nicht sich zu nennen, wohl aber gab er in einer „Zweiten Anmerkung" (D. Mus. 1783 II, 45 ff.) die Erklärung, daß er mit H. in gar keiner Verbindung stehe und seine Kenntnisse aus einem eigenhändigen Briefe Ns. an einen

die sich, wie aus mehreren Äußerungen erhellet, als philosophische Freunde schätzten und liebten. Man lese Mendelssohns Brief an Lessing hinter Rousseaus Abhandlung:[a]) man sehe die Achtung, mit der Lessing bei jeder Gelegenheit an Mendelssohn denket. Zwei solcher Menschen, am Geist hell und im Herzen rein, ohne politische Hindernisse und Nebenumstände, traten verbunden zu diesem Werk, das noch manche Zeit hin das deutsche Journal genannt werden sollte. Ohne Schwärmerei und Ausgelassenheit herrschet in ihm Freimütigkeit und Einsicht, insonderheit im Anfange oder zu zwei Drittteilen der Briefe. Lessing (ohne allen Zweifel ist er der Fll., denn wer sollte es sonst sein? ob er sich gleich auch anders unterzeichnet)[b]) ging ohngefähr bis zum siebenden Teil mit: Mendelssohn behielt seinen geprüften Charakter bis zum Ende, Abbt trat, mit mehrerer Kühnheit, aber nicht mit mehrerem Glück in Lessings Tritte; und auch die andern Gehilfen sind gute, wenigstens nicht schlechte Köpfe gewesen. Lessings Urteile (von denen ich hier allein rede) hat größtenteils die Zeit bewähret. Was damals scharf hieß, nennet man jetzt recht; was hart schien, ist jetzt (wenige Urteile ausgenommen) billige Wahrheit. Fast kenne ich niemanden, der auch von sich, dem Schriftsteller, mit mehr Bescheidenheit und Würde reden konnte, als Lessing; und über-

a) Rousseaus Abhandlung von der Ungleichheit der Menschen. Berlin 1759.

b) Die Namen der Verfasser dieser Litteraturbriefe waren längst bekannt, ehe ich dieses schrieb, und zum Überfluß habe ich in dieser Stelle, an der ich nichts ändere, bloß im Ton der Vermutung, auch eigentlich von dem überall unverkennbaren Lessing allein geredet. Es gehört wohl kein Oedipus dazu, die Verschiedenheit der Verfasser in den Litteraturbriefen wahrzunehmen, die ich bereits im Jahr 1767. (Fragmente über die neuere deutsche Litteratur Samml. 2. S. 193. [T. III, 1, 110, 22 ff.; vgl. VI]) bemerkt hatte, ehe ich Einen Namen derselben kannte. Am Aufsatz im deutschen Museum (Jul. 1782. [S. 79—82]) sowie an allen andern Notizen hierüber habe ich nicht den mindesten Anteil, und ich wünschte, daß der Verfasser des letztgenannten Aufsatzes sich nennen möchte.

andern habe. Boie, der dies bestätigt, bezeichnet den Verf. als einen würdigen Geschäftsmann. Als Verf. des Magazinaufsatzes nannte sich in einer im ganzen versöhnlichen Erwiderung (G. Mag. Jahrg. 3. St. 4. S. 576—78) A. W. Rehberg in Hannover.

1. aus allen Ä. M. — 3. 22. Der genaue Titel lautet: „Johann Jacob Rousseau Bürgers zu Genf Abhandlung von dem Ursprunge der Ungleichheit unter den Menschen, und worauf sie sich gründe: ins Deutsche übersetzt mit einem Schreiben an den Herrn Magister Lessing und einem Briefe Voltairens an den Verfasser vermehret. Berlin, bey Christian Friedrich Voß, 1756" [nicht 1759]. Das „Sendschreiben an den Herrn Magister Lessing in Leipzig", d. d. „Berlin, den 2ten Jenner 1756", steht S. 212—34, worauf S. 235—52 noch eine „Nachschrift" folgt; beides wiederholt Ges. Schr. (Lpz. 1843 ff.) I, 371 ff. — 5. an Herz und Geist rein M. — 6 f. verbunden, traten ... Zeit hin, eigentlich das M. — 8 f. Ohne — Einsicht] Hier ist Teutscher Geist und Freiheit, ohne Schwärmerei und Ausgelassenheit, M. — 12. Vgl. Einl. zu den Fragm. Bd. III, 1, VII. — 13. stillen geprüften M. — 13 ff. Zu diesem Urteile über Abbt vgl. die Einl. zu den Fragm. III, 1, VII—XI. — 17. größtenteils fehlt M. — 19. Urteile] Ecken M. — 23 ff. Die Anm. b) fehlt in M, in A schließt sie mit Z. 31 (Anteil). Vgl. zu 381, 20.

haupt ist wohl unstreitig Er, an Umfang der Belesenheit, an Schärfe des Urteils, und an vielseitigem männlichem Verstande in Sachen, wovon hier die Rede ist, der erste Kunstrichter Deutschlands. Wo sind jetzt Litteraturbriefe, wie er sie anfing?[a])

Um eben diese Zeit machte er sich noch auf zweierlei Art um Deutschland verdient, durch die Wiederaufweckung Logaus[b]) und durch die Übersetzung von Diderots Theater.[c]) Bei dem ersten standen Er und Rammler für Einen Mann: wahrscheinlich rühren von Lessing die Vorrede und einige Anmerkungen über die Sprache des Dichters her, so wie von Rammler vielleicht die Auswahl und Veränderung der Stücke selbst herrührt. Da ich die alte Ausgabe besitze: so bekenne ich zwar gern, daß es einem alten Dichter Wohlthat sei, wenn er in Hände fällt, die ihn verändern, wie diese Herausgeber ihn verändert haben; im ganzen aber dürfte es besser sein, wenn man ältere und vergessene deutsche Dichter uns zwar mit Auswahl der besten Stücke, aber unverändert gäbe. So machen's unsre Nachbarn sämtlich und sonders; so hat's Lessing mit den aufgefundenen Gedichten Scultetus', mit der Zugabe zu den Fabeln der Minnesinger u. s. gemacht, und so ist's in der Ordnung. Bei einem alten Dichter muß man wissen, daß man wirklich ihn nnd keinen neuern Dichter lese. —

Diderot, sagt Lessing selbst zur zweiten Ausgabe seines Theaters,[d]) „Diderot scheint auf das deutsche Theater weit mehr Einfluß gehabt zu haben, als auf das Theater seines eignen Volks"; und er rechtfertigt diesen Ausspruch mit guten Gründen. Er siehet's selbst für Pflicht der Dankbarkeit an, sich als den Übersetzer eines Mannes zu nennen, „der an der Bildung seines Geschmacks so großen Anteil gehabt. Denn es mag, fährt er fort, mit diesem beschaffen sein, wie es will: so bin ich mir doch zu wohl bewußt, daß er, ohne Diderots Muster und Lehren, eine ganz andere

a) Ich leugne hiemit nicht, daß es nicht andre gute Journale in einem andern, vielleicht nützlichern Ton gebe; aber auch jetzt wären Litteraturbriefe, wie jene waren, sehr zu wünschen.

b) Friedrichs von Logau Sinngedichte. Leipzig 1759.

c) [Das] Theater des Herrn Diderot. Berlin 1760. 1761.

d) Berlin 1781. [WW. VIII (D. Nat. Litt. Bd. 65), 162.]

8. 10. Rammler, zu T. III, 1, 158, 4. — 9. Nach Ramlers Vorrede zur 2. Ausg. (Leipzig 1791) Vorrede und Wörterbuch; Auswahl und Bearbeitung des Textes ist von Ramler. Lessings WW. VII (D. Nat.-Litt. Bd. 64), V. — 11. Veränderungen, die sich bei manchen Stücken finden. M. — 19. „Über die sogenannten Fabeln aus den Zeiten der Minnesinger". — u. s. fehlt M. — 25. sehr guten M. — 29. auch beschaffen L. — 31 ff. Die Anm. a) fehlt in M, in A schließt sie mit Z. 32 (gebe).

Richtung würde bekommen haben. Vielleicht eine eignere; aber doch schwerlich eine, mit der am Ende mein Verstand zufriedner gewesen wäre.“ Mich dünkt, jeder Verständige werde es mit ihm sein. Die großen Schritte, die er von seinen ersten Schauspielen, so angenehm und notwendig sie unserm Theater noch lange sein werden, zu einem Philotas, einer Minna, einer Emilia Galotti, einem Nathan gethan hat, sind auch dem stumpfsten Auge unverkennbar. Und wenn er von Diderot sagt, „daß sich, nach dem Aristoteles, kein philosophischerer Geist mit dem Theater abgegeben habe, als er“, von wem gälte das reichlicher, von Diderot oder Lessing?

Jetzt ruhete er einige Zeit, und nach solcher Arbeit konnt' er ruhen. In weniger als 10 Jahren hatte er alle diese so verschiednen Werke und in den Jahren 59. 60. 61. eine Reihe der besten geliefert, von denen zuletzt die Rede war. Im Jahr 1766. trat er wieder hervor; mit ebenso goldnen, glänzenden Waffen, nur in einem andern Felde.

Die meisten meiner Leser erinnern sich noch wohl des Geschreies von Kunst, das, nachdem Winkelmann, Lippert, Heyne, Hagedorn, Mengs geschrieben hatten, in Deutschland aufkam. Alles sollte Kunst lernen, das Kind in den Schulen, der Jüngling auf Universitäten, der Mann im Amt. Aus Statuen sollte der Geistliche predigen, aus Münzen der Jurist Urteil sprechen, aus Gemmen und Pasten der Maler malen, der Dichter dichten. — Hier trat Lessing mit seinem Laokoon[a]) auf, leise, aber sehr gewiß und weitaussehend. Von einer Stelle Winkelmanns ging er aus, über Caylus, Spence und weiter fort, jetzt nur einige Grenzen der Poesie und Malerei auszuzeichnen, mit der Zeit aber diesen Gang über die Grenzen andrer Künste zu vollenden.

a) Berlin 1766.

3. jeder — werde] die teutsche Nation wird M. — 6. einer Minna fehlt MA. — 8ff. „Ich möchte wohl sagen, daß“ u. s. w. Vorrede zur 1. Ausg. (1760). WW. VIII (D. Nat.-Litt. Bd. 65), 161, 19f. — 18f. Jedermann kennet das Geschrei M. — 18—21. Vgl. Denkmal Joh. Winckelmanns S. 16. — 19. Phil. Daniel Lippert (1702—85), der durch seine aus Lessings antiquarischen Schriften bekannte Gemmensammlung, die „Daktyliothek“ (eine Probe und zwei Ausgaben 1747—76) „in der That die ersten Samenkörner des antikisierenden Geschmacks ausstreute, der sich bald nachher über Künste und Leben verbreitete“ und so „der Lehrer der Künstler und der Gelehrten“ ward. Justi, Winckelmann I, 361 ff. — Heyne (fehlt M), der Göttinger Philologe und Archäologe, der u. a. den Text zum 3. Tausend der 1. Ausg. der „Daktyliothek“ (1762) besorgte. — 20. Hagedorn, vgl. T. III, 1, 81, 25 ff. u. Anm. — Mengs, zu T. III, 1, 214, 12. — aufkam,] Mode war. M. — 26f. fing er an und ging über C. MA. — 28. zu finden und auszuzeichnen M. — 29. aber fehlt M.

Er hat ihn nicht vollendet; und wer wird's an seiner Stelle? Laokoon steht wie ein philosophisches Kunstwerk da, das der Künstler mit Fleiß unvollführt gelassen, damit man sich erinnere, daß man ihn nicht mehr habe.

Er geriet darüber in einen Streit mit der Klotzischen Schule; und es ist nicht Lessings Schuld, daß der Streit für Deutschland nicht nutzbarer ausfiel. Er betraf teils zu armselige Dinge, teils zu armselige Leute. Kein Zeitungsblatt erschien damals, in dem nicht die mutwilligen Knaben kamen und auch Lessing! einen Kahlkopf schalten; da schickte er endlich zwei Bären über sie,[a]) die zerrissen den Hauptknaben und jagten die übrigen in ihre Löcher und Winkel. Jeder Verständige schämt sich jetzt dieser Scene, und des Werts, den man damals manchen Kindereien beilegte. Damals indessen war's anders, und Lessing hatte alle Stärke und männliche Dreistigkeit deutscher Sprache nötig, um zu zeigen, was an manchen Armseligkeiten sei; welche Stärke man denn auch im zweiten Teil der vorgenannten Briefe, insonderheit gegen das Ende,[b]) reichlich antrifft. Jetzt ist jedermann mit ihm einig; und das schöne Werkchen „wie die Alten den Tod gebildet",[c]) so schön in seinem Inhalt als in seiner Entwicklung, ist fast das einzige, was sich dabei gewinnen ließ. Dies gehört aber auch Lessingen zu;[d]) nicht dem öden Kunstgeschwätz seiner Gegner.

Lessing lebte damals in Hamburg, und sollte einer Bühne vorstehen, die unter ihm erst deutsche Nationalbühne werden wollte. Warum sie's nicht werden konnte? oder was überhaupt an dem ganzen Wort sei? hat er selbst zu Ende seiner Dramaturgie[e]) bescheiden und aufrichtig gesagt. Wären indessen auch nur die zwei Bände Dramaturgie die Frucht seines Aufenthalts in dieser

a) Briefe antiquarischen Inhalts, zwei Teile. Berlin 1768. 1769.
b) S. 201—276. [Br. 51—57. WW IX (D. Nat.-Litt. Bd. 66), 2, 226—57.]
c) Berlin 1769.
d) In den zwei Bänden Lessingscher Kollektaneen von Eschenburg mit Fortsetzungen herausgegeben (Berlin 1790.) sind noch verschiedene gute Winke und Notizen über Litteratur und Kunst, insonderheit Kunstgeschichte zu finden.
e) T. 2. S. 385. [St. 101—4. WW. X (D. Nat.-Litt. Bd. 67), 447 ff.]

1. Aber er ist nicht M. — seiner] Lessings MA. — 4. Dazu in A folgende Anm.: „Man hat eine zweite vom Verfasser berichtigte Ausgabe dieses Buchs versprochen und es ist zu wünschen, daß sie erscheine." Sie erschien, besorgt von Lessings Bruder Karl Gotthelf mit einem Anhang aus den Nachlaßpapieren, Berlin 1788, und die dadurch überflüssig gewordene Anm. entfiel in B. — 6. Deutschland und die Nachwelt M. — 8. Kein Posttag, kein Zeitungsblatt erschien, wo nicht M. — 9—12. Wie Elisäus auf dem Wege nach Bethel 2. Kön. 2, 23 f. — 10. sie, die zwei Teile von Briefen antiquarischen Inhalts M., dafür fehlt Z. 29 Briefe — Teile. — 12. Teutschland schämt M. — 15 f. an ihnen sey; M. — 17. Briefe gegen M. — 27. männlich bescheiden M. — 32—34 fehlt MA.

Lage: so wäre das deutsche Theater überhaupt für die kleinen Veränderungen, die er dort machen oder nicht machen konnte, reichlich entschädigt. Sein Urteil über einzelne Schauspiele und Schauspieler, so bescheiden, durchdacht und männlich es allemal ist, war ihm immer nur Veranlassung, sich über die Quellen der Schauspielkunst, über das Wesen des Trauer- und Lustspiels, von den Zeiten der Griechen bis zu uns herab, zu verbreiten. Insonderheit sind Shakespear, Aristoteles, Voltaire u. a. hin und wieder in ein Licht gestellt worden, in das sie bisher kaum gestellt waren, und es ist allemal Licht der Wahrheit. Von keinem Werk des Genies schloß Lessing das Denken aus; er war überzeugt, daß jeder Künstler und Dichter nur durch deutliche Begriffe von seiner Kunst zur Vortrefflichkeit in derselben gelangen könne, und diesen Weg zu deutlichen Begriffen über die Kunst des Schauspiels half Lessing in seiner Dramaturgie bahnen.

Aber freilich war's nicht Eines Menschen Beruf, ihn bis ans Ende selbst hinaus zu laufen. Bei seinen Fabeln versprach er eine Ausgabe des Phädrus; hier eine Poetik des Aristoteles, die er für den Codex der ganzen griechischen Dramaturgie hielt, und für die er seine besten Anmerkungen sparte. Er kam unter andre Gegenstände, in andre Geschäfte; sollten indessen nicht unter seinen Papieren Vorarbeiten sein, die des Drucks fähig wären? Kaum sollte ich, nach Lessings mündlichen Äußerungen, daran zweifeln;[a]) und sie sind sodann glücklicher Weise in den Händen eines Bruders, der nichts vorenthalten und nichts liefern wird, wobei nicht seines Bruders Ehre gewönne Eine Geschichte der Äsopischen Fabel ist kurz vor Lessings Tode als zum Druck fertig angezeigt;[b]) und über Sophokles dünkt mich etwas Ähnliches gelesen zu haben.[c])

a) So schrieb ich 1781. Die Herausgabe der nachgelassenen Schriften hat diese Hoffnung nicht bestätiget.

b) Materialien dazu sind im 2. Teil seiner vermischten Schriften, Berlin 1784. erschienen; sie sind aber kein ausgearbeitetes Werk.

c) Der Anfang einer Abhandlung über ihn soll im Jahr 1761. schon abgedruckt gewesen sein, die ihr Verfasser aber nicht geendigt. Das Fragment von Sophokles' Leben ist seitdem gedruckt erschienen.

1. überhaupt] allgemein M. — 6. des wahren Tr. M. — 8. ist Aristoteles (Shakespear fehlt) M. — 9. sie niemand gestellt hatte, M. — 13. könne. Der Weg zu diesen deutlichen Begriffen ist hier sehr geöfnet und zum Teil gebahnet. M. — 23. Im März und April 1770, wo Herder mit L. in Hamburg verkehrte. Haym I, 357 ff. 363_2. — 25. der gewiß nichts M. — 29—35 fehlen M, 34 f. Das — erschienen auch noch A. Das Leben des Sophokles erschien, herausg. von Joh. Joach. Eschenburg, Berlin 1790. Bogen 1—7 waren schon 1760 gedruckt, daher S. 1 in der That diese Jahreszahl trägt (Redlich, Lessingbibliothek, Hempel 19, 721 f.).

Sein Freund Aristoteles, den er für den Erzvater der bestimmten Kritik hielt, wird wahrscheinlich nicht leer ausgegangen sein.

Von Hamburg kam Lessing nach Braunschweig in ein wie anderes Feld gelehrter Arbeiten! Er zeigte sich aber nach seiner Art, darin gleich so bekannt als ob er lange Jahre damit beschäftiget gewesen wäre. Sein erster Griff in die Bibliothek war Berengarius Turonensis,[a]) eine Entdeckung, an die niemand dachte, weil niemand, daß diese Schrift des Berengarius in der Welt sei, vermutete; eine Entdeckung aber auch, die einem Zwist, der Jahrhunderte durch unbestimmt, wenigstens unbewiesen geführt war, ein klares Ende machte. Und zwar, wie Lessing mit Recht meinte, zum Vorteil der Lutherschen Kirche: denn die Entwicklung des Dogma, die er am Ende der Schrift[b]) angiebt, ist nicht nur der Natur der Sache gemäß, sondern läßt sich auch aus der Geschichte beweisen. — So lange also des Berengarius Buch nicht ediert ist, wird diese reiche und entwickelte Anzeige Lessings statt des Buches selbst dienen.

Die andern kleineren Entdeckungen, die Lessing in so kurzer Zeit in mehreren Fächern des gelehrten Altertums oder der Bücherkunde machte,[c]) sind hier nicht wohl herzuzählen; sie können auch nicht jedem gleich interessant sein; genug, wenn sie nur dem Liebhaber des besondern, einzelnen Faches angenehm sind, zu dem sie gehören. Aber das war nur Lessing, der Bibliothekar; Lessing, der unter dem Gewühl dieser Art eine Emilia Galotti, einen Nathan den Weisen machte; Lessing, der zu eben der Zeit sich auch jedem seiner Freunde anschlang und ihm half zu seinem Geschäfte! Lessing, der an jedem Ort jeden Würdigen gern ins Licht zog; wem er dienen konnte, dem gern diente — der männliche, thätigfreundschaftliche, neidlose Lessing wird nicht so gar oft und viel seines Gleichen haben. In Berlin waren die Besten, auch die in einerlei Gattung der Wissenschaften arbeiteten, mit ihm. Von Mendelsohn, Rammler u. a. ist schon geredet. Kleist war sein Freund: der Biedergeschmack seiner Gedichte zeigt ihre ähnliche Denkart.

a) Braunschweig 1770.
b) S. 187 u. f. [WW. XI (D. Nat.-Litt. Bd. 68), 1, 118.]
c) Zur Geschichte und Litteratur: 4. Beiträge. [Braunschw. 1773—77. Ein 5. u. 6. 1781.]

1. der gesunden, bestimmten M. — 5f. lange Jahre] Lebenslang M. — damit ... wäre] nur [da und M] dafür gearbeitet hätte MA. — 9. vermuten konnte; MA. — 11f. zwar sehr zum V. MA. — 24. dieses Zeuges M. — 27. Würdigen fehlt MA. — 32. Rammler (Ramler M), zu 383, 8. 10.

Gleim, der Kriegssänger, desgleichen; Lessings ist die Vorrede zu den Kriegsliedern.[a]) In Braunschweig schloß er seinen Berengar an Schmids Adelmann an: Zachariä gab er den aufgefundnen Scultetus: und die Urne des jungen Jerusalems[b]) umwand er mit immergrünenden Sprossen eines schönen philosophischen Laubes. Der große Mann, sagt Nathan:

> Der große Mann braucht überall viel Boden,
> Und mehrere, zu nah gepflanzt, zerschlagen
> Sich nur die Äste. Mittelgut, wie wir,
> Findt sich hingegen überall in Menge;
> Nur muß der eine nicht den andern mäkeln,
> Nur muß der Knorr den Knubben hübsch vertragen,
> Nur muß ein Gipfelchen sich nicht vermessen,
> Daß es allein der Erde nicht entschossen. — [c])

Gnug hievon. Die letzten Tage Lessings sollten durch eine theologische Streitigkeit verbittert werden, bei der, wenn das Publikum noch nicht so viel Nutzen draus gezogen hat, als es Lessings Absicht und Meinung gewiß war, es schwerlich seine Schuld sein dürfte.[d]) Er gab Fragmente eines Ungenannten heraus, über die Auferstehungs- und andre Stücke der biblischen Geschichte; und

a) Ein Brief von ihm an Gleim über des letzten Volkslieder steht in den Analekten für die Litteratur T. 2. S. 655. Der seitdem herausgekommene Briefwechsel zeigt dies alles im Erweise.

b) Philosophische Aufsätze von Karl Wilhelm Jerusalem. Braunschweig 1776. [Mit einer Vorrede und Zusätzen Lessings.]

c) Siehe auch das Gleichnis von der Windmühle, die mit allen 32. Winden in Freundschaft lebt. Antiquarische Briefe, T. 2. S. 252. [Brief 55 WW. IX (D. Nat.-Litt. Bd. 66), 2, 247, 21 ff.]

d) Jetzt wird es auch der strengeste Theolog schwerlich leugnen, daß die Ausgabe der Fragmente viel Gutes veranlaßt habe. Der klärste Beweis davon ist dieser, daß, wenn sie jetzt erschienen, sie kaum die Aufmerksamkeit auf sich ziehen möchten, die man ihnen damals wider Willen schenkte; ein Zeichen, daß wir fortgerückt sind.

1 f. Vgl. zu T. III, 1, 190, 21 und die Einl. zu dem dort erwähnten Neudruck Sauers. — 3. Konr. Arn. Schmid, Prof. der Theologie am Carolinum zu Braunschweig, Herausgeber des Briefes Adelmanns an Berengar über die Abendmahlslehre (Adelmanni, Brixiae episcopi, de veritate corporis et sanguinis Domini ad Berengarium epistola. Brunsv. 1770). An ihn richtet L. die Ankündigung seines Fundes. Vgl. auch Ls. Brief 23. Mai 1770 Hempel XX, 1, 357, Nr. 197. — 4. Scultetus erschien in Zachariäs „Auserlesenen Stücken der besten deutschen Dichter" II (1771), 325—424. — 7—14. Nathan 1279—86. — 21—23 fehlt M, 22 f. Der — Erweise auch noch A. — Den Brief an Gleim (22. März 1772) über dessen „Lieder für das Volk" (Halberst. 1772) aus den „Analekten" (zu 376, 28 ff.) findet man jetzt am bequemsten bei Redlich (Hempel XX, 1, 491 Nr. 273), wie überhaupt den ganzen Briefwechsel der beiden, der zuerst im 29. T. der Schriften (Berlin 1794, auch separat) erschien. Den Brief über die Lieder rückte H. noch kurz vor seinem Tode als Beilage zu seinen Ausführungen über Romanze und Volksgesang (vgl. T. II, XL) in das 10. Stück der Adrastea ein (SWS. XXIV, 270_{28}). — 26. das schöne Gl. M. — 29—32 fehlt MA.

ich, der ich Lessing persönlich gekannt, ihn zu einer Zeit gekannt habe, da obgedachte Stücke wahrscheinlich in seine Hände gekommen waren, und, wie ich aus manchen seiner Äußerungen jetzt schließe, seinen Geist damals lebhaft beschäftigten; ich, der über Sachen dieser Art ihn auch sprechen hörte, und seinen Charakter über das, was männliche Wahrheitsliebe ist, gnug zu kennen glaube; ich bin für mich überzeugt (für andre mag ich's nicht sein noch werden), daß er auch die Ausgabe dieser Stücke allein und eigentlich zum Besten der Wahrheit, zu einer freiern und männlichen Untersuchung, Prüfung und Befestigung derselben von allen Seiten, veranstaltet habe. Er hat dies selbst so oft, so stark, so deutlich gesagt: die ganze Art, wie er die Fragmente herausgab und, als Laie, seine Gedanken, allenfalls zur Widerlegung, hin und wieder sagte: überhaupt Lessings Charakter, wie er jedem eingedrückt sein muß der ihn gekannt hat (und andre sollten doch darüber behutsam urteilen): alle dies ist mir Bürge für seine reine philosophische Überzeugung, daß er auch hiemit etwas Gutes veranlasse und bewirke; nämlich — ich wiederhole es noch einmal, freie Untersuchung der Wahrheit, und einer so wichtigen Wahrheit, als diese Geschichte für jeden der sie glaubt, und der an sie glaubt, sein muß. Darf nun unter allen Wahrheiten und Geschichten diese Wahrheit, diese Geschichte allein nicht untersucht, nicht gegen jeden Zweifel und Zweifler untersucht werden, so ist das Lessings Schuld nicht; aber zu unsern Zeiten wird kein Theolog und kein Religios sein, der so etwas zu behaupten wage. Giebt man aber diesen einzigen Satz zu: „Wahrheit müsse und könne untersucht werden: Wahrheit gewinne jedesmal bei jeder neuen, freien und ernsten Prüfung, eben in dem Maß und Verhältnis, als sie für uns erkennbare, folglich auch nur in solchem Maß für uns zu befolgende Wahrheit ist", giebt man diesen Satz zu, den die Geschichte aller Zeiten, aller Religionen und Völker, insonderheit die Geschichte und Wahrheit der christlichen Religion überall, wo sie bezweifelt und angefochten ist, unwidersprechlich beweiset: so hat Lessing gewonnen; so müssen wir, statt von krummen, hämischen, bösen Absichten zu reden, ihm danken, daß er uns eine neue Gelegenheit zu Untersuchung und Befestigung der wichtigsten Wahrheit, kurz zum Triumph gegeben. Je schwächer der Feind ist, je stumpfer und elender die Waffen sind, mit denen er auf

1 ff. Vgl. zu 386, 23. — 3. seiner fehlt MA. — 5. auch mit ihm sprach a. — 35. wichtigen M.

uns losgeht, desto leichter wird uns ja der Sieg, desto sichrer und geschwinder können wir triumphieren; und dann verdient Lessing wiederum Dank oder wenigstens Mitleiden, daß er uns eine Windmühle statt eines Riesen in den Weg stellte. Gnug, wenn wir klar zeigen, daß es eine Windmühle und kein Riese sei; der sie für etwas anders hielt, mag seinen Schimpf tragen. Thun wir das aber nicht, lassen die Windmühle stehen, und gehn hauptsächlich auf den los, der uns sagt: „da ist ein Riese! der muß erst erlegt werden, wenn eure Wohnung sicher sein soll", gehn wir auch ihm nicht in Absicht der That, die er gethan hat (und die ihm, philosophisch betrachtet, ohne alle Widerrede erlaubt war), sondern mit Untersuchung der Beweggründe und Absichten, aus und zu denen er sie unausbleiblich gethan haben soll, auf den Hals; wäre das vernünftig, billig, theologisch, christlich? Beweggründe und Absichten der Seele stehn allein unter Gott, unter keinem menschlichen Richter; in philosophische, historische, theologische Streitigkeiten gehören sie ganz und gar nicht. Mag Lessing sich vor dem Richter, vor dem er jetzt steht, rechtfertigen: warum er die Fragmente herausgegeben? gnug, für uns sind sie herausgegeben, sie liegen vor aller Welt da; es kommt jetzt allein auf uns an, ob wir sie Nutzen oder Schaden wollen bringen lassen?

Ich bin auch ein Theolog, und die Sache der Religion liegt mir so sehr am Herzen, als irgend jemanden: manche Stellen und Stiche des Fragmentisten haben mir weh gethan, weil ich ihn wirklich mit strenger Wahrheitsliebe las, und bei der Verwirrung, in die er alles zu setzen weiß, auf manches nicht sogleich zu antworten wußte, auch auf manches noch jetzt sehr bescheiden antworten würde. Keinen Augenblick indessen ist mir ein Gedanke eingefallen, mich deshalb an Lessing zu halten, oder über ihn Rache und Verdammung auszugießen, weil ich Stellen eines Buchs, das er herausgiebt, nicht sogleich aufhellen und berichtigen kann. Ihm dankte ich immer für die Bekanntmachung von Zweifeln, die mich

3 ff. Don Quijote P. I. c. VIII u. Lessing a. 388, 26 ff. a. O. — 21. In MA folgt noch: „Alles unnütze Zetergeschrei, alles verleumderische Gekreisch vermindert ihren Schaden nicht, sondern muß ihn befördern. Geheul der Weiber verteidigt die Vestung nicht; und wenn der Feind hinanstürmt, schafft man die [heulenden, M] ächzenden Weiber weg. — —". — 23 ff. H· an Lavater, Juli 1779 (vgl. Einl. LVII): „Mir hat stellenweise das Buch vom Zweck Jesu (so zusammengesucht und arg widersprechend es gegen sich und die Apostel ist) in den Eingeweiden weh gethan, und die Sache vom Kommen, vom Zurückkommen [Christi] in derselben Generation dünkt mich nichts weniger als aufgelöset, und sie ist doch wahrlich wichtig. Was mich in dem Skrupel mehr bestätigt hat, ist die Offenbarung [Johannis], die ich vor einigen Wochen wieder vorgehabt habe" u. s. w.

beschäftigen und weiter leiten, die mir Gedanken entwickeln, wenn auch nicht auf dem ebensten Wege. Entwickelt müssen sie werden, wenn Sache Sache, Geschichte Geschichte sein soll; und glaube man doch nicht, daß alles so schwer zu entwickeln, daß alle Zweifel so neu und unerhört sein, als sie vielleicht auch Lessing geglaubt hat. Viele sind längst gesagt und wiederholt worden, nur nicht von Christen, sondern von Juden; nicht etwa im vorigen und in diesem Jahrhundert, nicht von Freidenkern in Frankreich und England, (wohin sich die Polemik vieler Retter und Streiter einschränkt,) sondern von Rabbinen früherer Jahrhunderte, aus denen der Fragmentist manches, wenigstens den ganzen Zuschnitt der Sehart, genommen zu haben scheint. Ist dies nun alles beantwortet, gut! Ist's nicht beantwortet, was kann Lessing dafür? was darf er dafür haften? Beantwortet's jetzt! beantwortet's stille und gesetzt, klar, rein und deutlich, daß Licht die Finsternis überwinde und der Schatten elender Lüge die glänzende Wahrheit eben nur erhebe. Lessing giebt euch Gelegenheit zu neuem Verdienst.

„Aber ward er nicht selbst im Streit heftig?" Lasset uns davon schweigen, meine Brüder, denn wer reizte ihn? Wer kam ihm, nicht etwa mit Heftigkeit (die hätte ihn wahrscheinlich nur abgekühlet) sondern mit Stolz und kalter Verachtung, mit hämischen Vermutungen und unwürdiger Verleumdung, mit langweiligen Armseligkeiten, als ob's Herrlichkeiten der Welt wären, entgegen? — Ich will die Geschichte des Streits nicht durchgehen: ich habe auch nichts weniger als alle Rettungen gegen die Fragmente gelesen. Es ist manches sehr Gute, auch einiges Vortreffliche gegen den Fragmentisten geschrieben, und was nicht ist wird werden; wir können aber auch nicht leugnen, viel Schlechtes und manches Gute auf schlechte Weise. Das Üble war, daß hier, wie überall, das Schlechte zuerst kam und die Spreu oben schwimmen wollte. Das Üblere war, daß, die da schwiegen, aus vornehmer Verachtung zu schweigen schienen, und Lessing, der sich eines Bessern wert dünkte, ungeduldig wurde. Das Übelste von allen war, daß man verunglimpfte, anschwärzte, verleumdete, verdammte, wo man untersuchen und widerlegen sollte. Das zu ertragen, war Lessing nun wohl nicht gemacht, und ich möchte wissen, wer ihn dazu dürfe gemacht glauben?

9. vieler großen R. M. — 36. dürfe] könne M.

Wie lange, meine Brüder, werden wir theologische und jede andre Wahrheit, theologische und jede andre Wohlanständigkeit, Sittlichkeit, Gründlichkeit, Schönheit immer so sorgfältig unterscheiden, und was in der Theologie vorkommt, was sie auch nur von fern angeht, immer nur zunftmäßig cum beneficio Feminae et Cleri, durch uns, und von uns, und nach uns wollen beurteilen lassen? Wir sind Theologen, aber nicht für uns allein; wir lehren, untersuchen, predigen, retten, verteidigen eine Religion, aber auch für andre Stände. Wollen wir unserm Meister nachfolgen, so lasset uns die neun und neunzig theologische Streit-Böcke in der Wüste lassen und nach dem Einen verlornen Schaf von Laien gehen, das gegen Punkte unsrer Religion Zweifel hat, und sich, wenn wir's nicht thun, an unsrer Gemächlichkeit, Ruhe und Steifigkeit, wie billig und recht ist, ärgert. Ist die Bibel allein für Theologen und ihre Zweifel geschrieben? Soll das Evangelium nicht aller Kreatur gepredigt werden, auch dem Fragmentisten aus der Bibliothek zu Wolfenbüttel, wenn er allenfalls noch irgendwo unter den Lebenden steckte? Und wäre er selbst nicht mehr; nun so hat er ja seine siebenhundert sieben und siebenzig Brüder, die auch Mosen und die Propheten haben, und leider keine Lust bezeugen, sie zu hören. Ist's unserm Stande, selbst dem Werk, das wir treiben, nützlich oder schädlich, wenn, was in allen Wissenschaften und Künsten langweilig, ungründlich, abgeschmackt, oder gar boshaft, hämisch, albern hieße, auf einmal seine Natur ändern und angenehm, gründlich, tief, gelehrt, vortrefflich, geistig, ja gar wohlanständig, fromm, eifrig um Gottes Willen heißen soll, sobald es sich hinter den Namen einer Predigt, einer theologischen Abhandlung, einer Rettung der Religion steckt? Größten Teils sind diese ja nicht für Zunftgenossen, die an unsre Sprache und Schnitt, an unsre veniam, quam petimus damusque vicissim, gewohnt sind, sondern für Leute geschrieben, die Schönheit, Wohlanständigkeit, Gründlichkeit, philosophische und historische Evidenz, doch vielleicht in andern Sachen sehr geprüft und gekostet haben. Warum wollten wir uns nicht selbst richten, damit wir nicht von andern gerichtet, oder gar, trotz unsrer Titel und Namen, mit der Welt schlechter Schriftsteller verachtet und verdammt werden?

10ff. Luk. 15, 4. (Matth. 18, 12). — 15f. Marc. 16, 15. — 19. sieben und siebenhundert s. u. s. Br. M. — 19ff. die — hören, Luk. 16, 29ff. — 22f. was in der ganzen Welt, in a. W. u. K. M. — 30. Vgl. Horaz Ars poet. 11. — 34f. gerichtet, gezüchtigt oder g. M. — 35f. trotz — Namen und schlechter — und fehlt M.

Übrigens will ich hier Lessing nur entschuldigen, weil er ein Mensch, wie wir, war; nicht rechtfertigen, noch rühmen; denn ich kenne weder alle die Gegner, noch alle die Umstände, die ihn reizten. Des Mannes Schrift z. B., gegen den er am heftigsten geschrieben, kenne ich noch bis jetzt nicht, und bin also kein Richter zwischen beiden; indessen wird eben dieser eifrige und gelehrte Theolog jetzt, nach Lessings Tode, seinem Charakter und Geist die Gerechtigkeit widerfahren lassen, die er ihm einst widerfahren ließ, da er ihn persönlich kannte, hochschätzte und seinen Freund nannte. Mit dem Ort ändert man seinen Charakter nicht, wenigstens nicht plötzlich; und ein Mann, wie Lessing, der alles unparteiisch, mit Augen der Wahrheit, ansehn wollte, und sich ärgerte wenn ihm dagegen was in den Weg kam, ein solcher Mann wird mit den Jahren eher besser als schlechter. Auch bei dem Irrtum ist Eifer für die Wahrheit schätzbar; die Leidenschaft, die daher entsteht, daß man keiner Leidenschaft, keinem Truge unterworfen sein will, ist hochachtenswürdig. Nicht jeder gelangt zu dieser warmen Kälte, zu dieser leidenschaftlosen Leidenschaft für Wahrheit und für alles was zu ihr führet.

Gut, daß Lessing diese seine Laufbahn mit einem Glaubensbekenntnis und dem Schriftchen von der Erziehung des Menschengeschlechts[a]) schloß. Das letzte dürfte, ohngeachtet mancher überspannter Hypothese, mancher Theolog wollen geschrieben haben.

Und wo bist du nun, edler Wahrheitsucher, Wahrheitkenner, Wahrheitverfechter — was siehest, was erblickst du jetzt? Dein erster Blick, da du über die Grenzen dieser Dunkelheit, dieses Erdenebels hinwegwarst, in welch anderm, höhern Lichte zeigte er dir alles, was du hienieden sahest und suchtest? Wahrheit forschen, nicht erforscht haben, nach Gutem streben, nicht alle Güte bereits erfaßt haben, war hier dein Blick, dein strenges Geschäft, dein Studium, dein Leben. Augen und Herz suchtest du dir immer

a) Berlin 1780.

9. Den Senior und Pastor an der St. Katharinenkirche zu Hamburg, Joh. Melch. Goeze, seinen spätern Gegner im Fragmentenstreite, lernte L. seinen Kollektaneen (u. Hamburg IV) zufolge „den 24. Jänner 1769 zuerst persönlich kennen.“ Vgl. Danzel-Guhrauer II², 266 ff. — Die Z. 4 erwähnte Schrift Goezes führt den Titel: „Etwas Vorläufiges gegen des Herrn Hofraths Lessings mittelbare und unmittelbare feindselige Angriffe auf unsre allerheiligste Religion und auf den einigen Lehrgrund derselben, die heilige Schrift“ (Hamburg 1778. Ihr folgten (1778) „Lessings Schwächen gezeigt von J. M. Goezen. Erstes — Drittes Stück“. — 10. Vgl. Horaz Ep. I, 11, 27. Seneca Ep. 28 (III, 7). — 13 f. in den Jahren M. — 28 f. Vgl. Lessings „Duplik“ I (Schluß) WW. XII (D. Nat.-Litt. Bd. 69), 20, 9 ff.

wach und wacker zu erhalten, und warst keinem Laster so feind, als der unbestimmten, kriechenden Heuchelei, unsrer gewohnten täglichen Halb-Lüge und Halb-Wahrheit, der falschen Höflichkeit, die nie dienstfertig, der gleißenden Menschenliebe, die nie wohlthätig sein will oder sein kann; am meisten, (deinem Amt und Beruf nach) der langweiligen, schläfrigen Halbwahrheit, die wie Rost und Krebs in allem Wissen und Lernen von frühauf an menschlichen Seelen naget. Dies Ungeheuer und ihre ganze fürchterliche Brut gingst du, wie ein Held, an und hast deinen Kampf tapfer gekämpfet. Viele Stellen in deinen Büchern voll reiner Wahrheit, voll männlichen, festen Gefühls, voll goldner ewiger Güte und Schönheit, werden, so lange Wahrheit Wahrheit ist und der menschliche Geist das, wozu er erschaffen ist, bleibet — sie werden aufmuntern, belehren, befestigen, und Männer wecken, die auch wie du der Wahrheit durchaus dienen: jeder Wahrheit, selbst wo sie uns im Anfange fürchterlich und häßlich vorkäme; überzeugt, daß sie am Ende doch gute, erquickende, schöne Wahrheit werde. Wo du irrtest, wo dich dein Scharfsinn und dein immer thätiger, lebendiger Geist auf Abwege lockte, kurz, wo du ein Mensch warst, warst du es gewiß nicht gern, und strebtest immer, ein ganzer Mensch, ein fortgehender zunehmender Geist zu werden. —

Verzeihe der Leser meine Apostrophe; die letzten Situationen seines Lebens rissen mich hin, und ich wollte eigentlich nichts über seinen Charakter sagen. Den wird und kann sein näherer Freund besser schildern.[a])

Die Gottheit gab ihm einen guten Ausgang aus dem Leben, ohne langabmattende Krankheit und Leibesschwachheit.

a) Auch diese Hoffnung ist mit Mendelssohns Tode [4. Jan. 1786] vereitelt. So weit ich Lessing gekannt habe, mag ich in diesem Punkt nichts Geringeres als Shakespears Wort sagen: „Lobe ihn nicht, sprich nur: er war ein Mann!“ — Die Lebensbeschreibung, die sein Bruder von ihm geliefert, ist sehr schätzbar, da sie viele Sachen enthält, die nur der Bruder wissen und sagen konnte.

10. Viele] Hundert M. — 24 f. Am 18. Mai 1781 schreibt Mendelssohn an Herder, er sei „Willens, diesen Sommer, wenn es seine Gesundheitsumstände erlauben, etwas über unsres Leßings Charakter zu schreiben“, der „noch immer allgemein verkannt, und zum Teil mißkannt“ werde, und er bittet ihn zu diesem Ende um Auszüge aus den von Lessing empfangenen Briefen mit einigen Anmerkungen seiner Art. Am 24. Sept., nachdem er Herders Aufsatz bereits hat, wartet er noch immer auf seine Korrespondenz, die ihm Lessings Bruder zu schicken versprach. „Und wenn ich nun diese erhalte, werde ich auch etwas hervorbringen können, das dem Ihrigen an die Seite gesetzt zu werden verdiente.“ Aus Hs. Nachlaß II, 225. 229. — 28—32 fehlt M. — 30. Ungenaue Reminiscenz an Hamlets Antwort auf Horatios Lob seines Vaters (I, 2. Vgl. auch Julius Cäsar V, 5 das letzte Wort des Antonius.) — 30 Die — 32 fehlt A. — 30. 395, 14. Vgl. 376, 28 ff.

Ich hoffe, daß wir noch eine schöne Ernte seiner vollendeten oder unvollendeten Schriften empfangen werden;[a]) ein kleiner Ersatz für sein zu frühes Ableben, für seinen auf lange Zeit unersetzten Verlust für Deutschland!

Vitis ut arboribus decori est, ut vitibus uvae,
Tu decus omne tuis: postquam te fata tulere,
Ipsa Pales agros atque ipse reliquit Apollo. —
Spargite humum foliis, inducite fontibus umbras
Et tumulum facite et tumulo superaddite carmen:
„Candidus ignotum miratur lumen Olympi
Sub pedibusque videt nubes et sidera Daphnis“.

a) Die vollständige Ausgabe ist erfolgt; und es zeigt einen sehr hellen Kopf, einen sehr festen, reinen Charakter an, daß jeder Aufsatz, beinah jede Zeile von ihm gedruckt werden konnte.

---

3. Ersatz und Trost MA. — 5—11. Vergil Ecl. V, 32. 34. 35. 40. 42. 56. 57. Die Verwendung desselben Schlußcitats (Z. 12 f. mit angeschlossenen Lucanversen, Pharsal. IX, 11—14, ausdrücklich nach dem Vorgange Leibnitzens, der diese Verse auf den Lessing geistverwandten Bayle angewendet hatte) schon in dem S. LVI erwähnten Märzaufsatz ist neben der Übereinstimmung mit den brieflichen Äußerungen für Haym der Grund, auch jenen Herder zuzuschreiben. — 10. insuetum Verg. u. im Märzaufsatz auch M, iam notum a — limen aM, auch im Märzaufsatz, wo aber das Lucancitat den Gegensatz zwischen dem wahren Licht (Illic postquam se lumine vero implevit) und der Nacht unseres Tages (vidit quanta sub nocte jaceret nostra dies) enthält. Man kann zweifeln, ob die Änderung in AB wirklich von H. beabsichtigt ist. Indessen schlechtweg zu leugnen ist die Möglichkeit nicht, zumal auch lumen bei Vergil handschriftlich bezeugt ist, u. so mußte dies mit Redlich im Texte bewahrt werden. — 12—14 fehlt MA.

Berichtigungen und Nachträge.

Seitenüberschriften: S. VI l.: Verläugnung. — XVI l.: Homer. — XXXII l.: Schwanken.

Anmerkungen: XXXVIII*) Z. 1 v. u. Seither auch d. 3. Sammlung nebst Einl. (DLd. 30). — 11, 22 l.: bei Lessing a. a. O. nirgends d. N. (H. hat offenbar Laok. 25, 16 im Auge, wornach Soph. allerdings „den Philoktet u. Herkules so winseln u. weinen, so schreien u. brüllen" läßt. Die einseitige Betonung dieses Wortes ist aber nichtsdestoweniger gewiß nicht in Lessings Sinn.) — S. 148, Z. 5 v. u. l.: ἠύκομος. — 170, 14 ist am Schluß der Anm. zuzufügen: doch vgl. zu 372, 15. — 189, 1 l.: 3—5 u. im lat. Text: Gylfoni. Die Erklärung der Stelle (aus Herders Edda-Kollektaneen) u. die Verbesserung Zauberase (Z. 2) bringt jetzt auch B. Suphan bei Vierteljahrsschr. f. Litteraturgesch. III, 503 ff. — 216, 1. Minor vermuthet (Chron. des Wiener Goethe-Ver. V, 11) in der „Blüthe" selbst „eine ältere Gestalt des Haideröslein und also ein Goethesches Gedicht". — 271, Z. 4 v. u. l.: Aßbiorn. — 296, 1. Abbildung ohne Mantel auch Gazette des Beaux-Arts 37 (1888 Février), p. 89 u. Lützows Ztschr. f. bild. Kunst. N. F. I, (6. Heft), 151. — 316, 17 l.: Adrastea. — 318, Z. 5 v. u. ist der — zu tilgen u. Z. 4 v. u. vor Bernini einzusetzen. — 354, 29 ff. l.: herübertönet? — 384, 20 l.: aufkam.].

Herders Werke

Bd.: 3,2

[1890]